

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

3

MÄRZ 1960

Musikalische Denkmäler

Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften
und der Literatur in Mainz

BAND I *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts*

Herausgegeben von Arnold Schmitz

154 Seiten, kart. DM 36,—

BAND II Gilles Binchois

Chansons

Herausgegeben von Wolfgang Rehm

88 Seiten, kart. DM 24,—

BAND III *46 Choräle für Orgel*

von J. P. Sweelinck und seinen deutschen Schülern

Nach den Handschriften herausgegeben von Gisela Gerdes

284 Seiten, kart. DM 42,—

in Ganzleinen geb. DM 46,—

BAND IV Girolamo Frescobaldi

Arie musicali (Florenz 1630)

Eingeleitet und herausgegeben von Helga Spohr

104 Seiten, kart. DM 26,—

in Ganzleinen geb. DM 30,—

Frédéric Chopin

in der Edition Schott Einzelausgabe, herausgegeben von EMIL SAUER

		Ed. Nr.
<i>Balladen:</i>	Ballade Nr. 1 g=Moll op. 23	06209 ^{1/2}
	Ballade Nr. 2 F=Dur op. 38	0362
	Ballade Nr. 3 As=Dur op. 47	06211
<i>Etüden:</i>	Etüde E=Dur op. 10/3 (Tristesse)	0379
	Etüde c=Moll op. 10/12 (Revolutions=Etüde)	09574
<i>Impromptus und</i>	Impromptu A=Dur op. 29	0365
	Fantasie f=Moll op. 49	06240
<i>Fantasien:</i>	Fantasie=Impromptu cis=Moll op. 66	0368
<i>Mazurkas:</i>	Mazurka B=Dur / a=Moll op. 7 Nr. 1/2	0305
<i>Nocturnes:</i>	Nocturne Es=Dur op. 9/2	0343
	Nocturne cis=Moll und Des=Dur op. 27	0348
	Nocturne g=Moll op. 37/1	0352
<i>Polonaisen:</i>	Polonaise cis=Moll op. 26/1 (Dramatique)	0332
	Polonaise A=Dur op. 40/1 (Militär)	0334
	Polonaise As=Dur op. 53 (Oktaven)	06205
<i>Präludien:</i>	Präludium Des=Dur op. 28/15 (Regentropfen)	09200
<i>Scherzi:</i>	Scherzo h=Moll op. 20	0370 ^{1/2}
	Scherzo b=Moll op. 31	0372 ^{1/2}
<i>Sonaten:</i>	Sonate II b=Moll op. 35	0398/99
<i>Walzer:</i>	Walzer Es=Dur op. 18 (Grande valse brillante)	0293
	Walzer As=Dur op. 34/1	0294
	Walzer a=Moll op. 34/2	0295
	Walzer Des=Dur op. 64/1 (Minuten)	0298
	Walzer cis=Moll op. 64/2	0299
	Walzer f=Moll und h=Moll op. 69	0301
	Walzer Ges=Dur, As=Dur, Des=Dur op. 70	0302
	Walzer e=Moll op. posth.	0303
<i>Verschiedene Stücke:</i>	Barcarole Fis=Dur op. 60	0422
	Berceuse Des=Dur op. 57	0421
	Drei Ecossaies op. 72/3	0424
	Tarantella As=Dur op. 43	0418
	Trauermarsch op. 72/2	0423

Die in der ganzen Welt beliebten gelben Hefte · Jede Nummer 1,20 DM

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas, herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

121. Jahrgang Heft 3 / März 1960

ERNST THOMAS: Kenntnis und Wirkung — Zu den Gedenktagen des Jahres	81
PAUL BADURA-SKODA: Um den Chopinschen Urtext	82
GOTTFRIED SCHWEIZER: Koczalski über Chopins Spielweise	88
GERHARD OHLHOFF: Die Tragik der Chopin-Forschung	89
DIETER KERNER: Frédéric Chopins Leiden	93
HILDEGARD WEBER: Dichtung in Tönen — Hugo Wolf	95
HANS EHINGER: Der letzte Symphoniker — Zum Tode von Fritz Brun	97
SCHERBER / HOLDE: Nochmals: das „Cello“ — Für das „Cello“	97
DAS MUSIKLEBEN: Berlin: Viel neue Musik / München: Neues Ballett von Werner Egk / Dortmund: „Prometheische Fantasie“, Westerman-Uraufführung / Darmstadt: Prokofieffs Liebe zu den drei Orangen“ / Paris: Was wird aus der Neuen Musik? / Mailand: Großes Operntheater zwischen Cimarosa und Pizzetti / Wien: Das Musikleben bildet sich neu	99
RUNDFUNK: Münchener Rundfunkwettbewerb	109
BÜCHER / NOTEN	110
SCHALLPLATTEN	111
TONBAND	113
VORSCHAU / RÜCKSCHAU	114

BILDER

Faksimile der Ballade Nr. 2, F-Dur von Chopin (T. 60—75) / Handzeichnungen von Chopin: 2 Karikaturen / Aquarell aus einem Album Chopins / „Wozzeck“ in Berlin (Buhs) / Prokofieffs „Liebe zu den drei Orangen“ in Darmstadt (pit ludwig) / „Danza“ von W. Egk in München: Rainer Köchermann (*Felicitas*) / „Fedra“ in Mailand: Regina Crespin / Plakat der IGNM für das Weltmusikfest in Köln

Die Karikaturen von Chopin und das Aquarell aus einem Album Chopins entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung des Polnischen Musikverlages Krakau dem Buch „Chopin in der Heimat“.

Kenntnis und Wirkung

Zu den Gedenktagen des Jahres

Vier großer Musiker hat die Welt in diesem Jahr zu gedenken: Frédéric Chopins, Hugo Wolfs, Robert Schumanns und Gustav Mahlers. Zwei dieser Gedenktage fallen in den Monat März: am 1. März 1810 wurde Chopin, am 13. März 1860 Wolf geboren. Dies mag zum äußeren Anlaß werden, das März=Heft der NZ weitgehend diesen Komponisten zu widmen. Daß dabei der Name Chopin über vier Beiträgen, derjenige Wolfs nur über einem Beitrag erscheint, darf in keiner Hinsicht ein Kriterium abgeben, ist vielmehr aus stofflichen Gegebenheiten und aus der Zufälligkeit zu erklären, von der periodische Publikationen abzuhängen pflegen.

Über die offenbar größere Notwendigkeit der stofflichen, das heißt in erster Linie textkritischen Auseinandersetzungen bei Chopin hinaus wird man allerdings die alte Erfahrung bestätigt sehen, daß größere Distanz dem Forschen und Erkennen günstiger sein kann – wobei man freilich wieder zwischen zeitlicher und künstlerischer Distanz zu unterscheiden haben wird, die durchaus nicht im gleichen Verhältnis zu stehen brauchen. Das Streben nach Kenntnis und Erkenntnis eines künstlerischen Werkes, ja Lebenswerkes, kann durch Wiederkehr eines Tages, der das Leben eines bedeutenden Menschen entschied und so zum Gedenktag geprägt worden ist, einen Auftrieb, kaum jedoch Richtung erhalten; Gedenktage unterstreichen die Verpflichtung der Nachgeborenen, der diese jedoch niemals zuvor ledig waren, noch künftig sein werden.

Kenntnis zu vertiefen kann immer nur das eine sein, das uns bewegt. Beinahe unabhängig davon bleibt die gegenwärtige, stets neu zu erprobende Wirkung eines künstlerischen Werkes, selbst wenn neue Hinweise, Voraussetzungen, Erläuterungen gespendet werden. Empfehlungen haftet oft das Signum blinden Eifers an. Der künstlerische Eindruck ist nicht reglementierbar, er ist immer wieder neu – oder nicht vorhanden. Äußere Gründe müssen wir hier ausnehmen, deren mißliebiger immer noch der ist, daß die Welthistorie den schmalen Saumpfad der Kulturgeschichte kreuze und sperre. Gustav Mahlers Schicksal steht vor uns auf: ein Werk, das – kaum daß sein Schöpfer die Augen geschlossen – von den Strudeln des ersten Weltkrieges verschlungen und nach kurzem Aufleben von den Kulturschergen des Nationalsozialismus unterdrückt wurde. Und wie steht es mit der Pflege des Wolfschen Liedes, nachdem der zweite Weltkrieg eine sängerische Tradition unterbrach, die nur vereinzelte Namen wieder aufzunehmen vermochten? Und haben wir nicht bisweilen auch Grund, nach der großen Klaviertradition zu fragen, wenn die Interpretationsprobleme bei Chopin und Schumann Diskussionen fordern?

Es bleibt genug, was wir in diesen Blättern zu erörtern haben: immerzu. Gedenktage sind Stationen, vielleicht Anfangs=, niemals Endpunkte für Forschen und Erkennen, und sie sind Prüfstände künstlerischer Wirkung, auf denen vor der Geschichte auch wir gemessen werden, die wir messen müssen.

Ths.

Um den Chopinschen Urtext

Betrachtungen anläßlich des Erscheinens der Paderewski-Ausgabe

Eine der elementaren Bedingungen für gutes Musizieren ist das Vorhandensein eines einwandfreien Notentextes, aus dem man den Willen des Komponisten eindeutig erkennen kann. Leider entsprechen nur wenige Ausgaben dieser Grundforderung. Ohne die geringste Befugnis zu haben, hielten sich nämlich viele Herausgeber, vor allem des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, berechtigt, an den Werken der Meister unverantwortliche, oft einschneidende Änderungen vorzunehmen, die in keiner Weise als fremde Zusätze kenntlich gemacht wurden. Erst in neuerer Zeit wurde dieser Übelstand durch das Aufkommen von Urtextausgaben, die sich um Textreinheit bemühen, eingedämmt. Doch was nützen die besten Ausgaben, wenn sie nicht benutzt werden! Obwohl seit dem Wirken Heinrich Schenkers, der wohl wie kein anderer in Wort und Tat zur Reinigung des „Augias-Stalles“ der schlechten Ausgaben beigetragen hat (Heinrich Schenker ist es zu verdanken, daß die Photogrammarchive ins Leben gerufen wurden, welche die wichtigsten Handschriften der Meister in Photokopie aufbewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen sollen. Auf diese Art konnten viele Handschriften, die im letzten Krieg vernichtet wurden oder verschollen sind, wie das Autograph der „Zauberflöte“, für die Musikwelt gerettet werden.), schon Jahrzehnte vergangen sind, ist das Wissen um die eminente Bedeutung der Urtexte noch lange nicht genug in der Musikwelt durchgedrungen. In sträflicher Nachlässigkeit benützen Lehrer und Schüler, ja sogar konzertierende Künstler, auch heute noch schlechte Ausgaben des 19. Jahrhunderts, die von Fehlern nur so strotzen.

Besonders traurig war die Situation in dieser Hinsicht bisher bei Chopin. Obwohl Chopin zu den meistgespielten und -gedruckten Komponisten gehört, gab es kaum eine einzige Ausgabe, die seine oft unerhört kühne Schreibweise unverändert wiedergab. Vielleicht hängt das mit einem weitverbreiteten Mißverständnis zusammen, nämlich der Annahme, daß seine oft aus der Improvisation geborene Musik zu jeder interpretatorischen Freiheit berechtige, und daß er es selbst mit der Texttreue nicht so genau genommen habe. In Wirklichkeit ist das genaue Gegenteil der Fall: Wohl kaum ein anderer Komponist hat an seinen Werken so unermüdlich gefeilt und sie bis ins kleinste Detail ausgearbeitet. Die zahlreichen erhaltenen Handschriften Chopins geben Zeugnis von diesem aufreibenden unaufhörlichen Kampf um die Vollendung.

„Sein Schaffen war spontan, staunenerregend. Die Gedanken kamen ihm ungesucht, unerwartet; manchmal ganz plötzlich am Klavier, vollständig und erhaben; oder es sang in ihm während eines Spazierganges, und er mußte sich beeilen, nach Hause zu kommen, um die Ideen auf dem Klavier zu fixieren. — Dann aber begann die peinlichste

Arbeit, die ich jemals gesehen habe: Da war kein Ende mit ungeduldigem oder zögerndem Versuchen, gewisse Einzelheiten so festzuhalten, wie er sie innerlich gehört hatte. Was er als Ganzes konzipiert hatte, analysierte er nun beim Niederschreiben voll Angst, und sein Bedauern, daß er nicht alles so, wie er es wünschte, zu Papier bringen konnte, stürzte ihn in einen Zustand der Verzweiflung. Dann schloß er sich ganze Tage lang in seinem Zimmer ein, weinte, lief auf und ab, zerbrach die Federn, änderte einen Takt hunderte Male, schrieb ihn ebensooft in der alten Form wieder auf, die er hernach wieder durchstrich. Am nächsten Morgen setzte er dann das Werk mit der gleichen ängstlichen und verzweifelten Beharrlichkeit fort. Er arbeitete oft sechs Wochen an einer Seite, um ihr schließlich als endgültige Fassung jene zu geben, die er schon im ersten Entwurf skizziert hatte.“ (Aus: George Sand: „Histoire de ma vie“, zitiert in der „Chopin-Elegie“, W.-Classen-Verlag, Zürich 1948.)

Es ist ein glückliches Zusammentreffen, daß gerade im Chopin-Jahr 1960 die neue Gesamtausgabe des Fryderyk-Chopin-Institutes im polnischen Musikverlag, welche nach ihrem prominentesten Herausgeber gewöhnlich Paderewski-Ausgabe genannt wird, nun auch mit Kommentar in deutscher Sprache vorliegt. (Die ersten Bände, welche 1949 erschienen, waren bei gleichbleibendem Notentext mit polnischem, englischem, französischem und russischem Kommentar erhältlich. Es läßt sich mit Befriedigung feststellen, daß anläßlich der Ausgabe mit deutschem Kommentar die Bände z. T. neu revidiert und die wenigen Druckfehler [z. B. in der Etüde op. 10 Nr. 3, Takt 48, op. 25 Nr. 6, Takt 12] eliminiert wurden.) Um es gleich vorwegzunehmen: Diese Ausgabe stellt in bezug auf Texttreue einen gewaltigen Fortschritt gegenüber allen früheren Chopin-Ausgaben dar. Neben der im ganzen sehr guten Textrevision, auf die noch später näher eingegangen werden soll, zeichnet sie sich durch ihre mustergültige Ausstattung aus: Jeder Band enthält Faksimile-Beilagen und ein Chopin-Porträt sowie ausgezeichnete Fingersätze, aufführungspraktische Hinweise und einen eingehenden Kommentar, der die wichtigsten Varianten und Abweichungen bespricht. Außerdem wurde eine bisher noch nie erreichte Vollständigkeit in der Erfassung unbekannter Werke erzielt. In der Paderewski-Ausgabe sind bis jetzt alle Werke Chopins mit Ausnahme der Kammermusikwerke und der Klavierkonzerte erschienen. (Die Verzögerung bei der Herausgabe dieses letzten Bandes erklärt sich dadurch, daß das Autograph des f-Moll-Konzertes seit dem Krieg in Kanada zurückbehalten wurde. Wie wir inzwischen von privater Seite erfahren, ist nach jahrelangen Verhandlungen eine Rückgabe gelungen. Somit kann auf ein baldiges Erscheinen des Konzertbandes gehofft werden.)

Bevor wir auf diese Ausgabe näher eingehen, wird es gut sein, die wichtigsten anderen heute verbreiteten Chopin-Ausgaben kurz zu besprechen. Vom Standpunkt des Urtextes aus dürfte der 1878–80 erschienenen Gesamtausgabe Breitkopf & Härtels, an der u. a. auch Brahms mitarbeitete, immer noch eine große Bedeutung zuzumessen sein. Hingegen wird die Urtextausgabe von E. Ganche bei Oxford-University-Press, welche sich etwas zu einseitig auf den Nachlaß der Chopin-Schülerin Jane Stirling stützt, leider durch eine große Anzahl von Druckfehlern und ungläubwürdigen Lesarten sehr entwertet. Besonders zu begrüßen ist es, daß sich seit neuestem der Henle-Verlag, der sich durch die guten Urtext-Ausgaben der deutschen Klassiker bisher einen ausgezeichneten Namen verschaffte, entschlossen hat, auch Chopins Werke in seine Produktion aufzunehmen. Der in diesem Verlag erschienene Band „Préludes“ stellt eine hervorragende Leistung dar. Recht sauber und durch die Einzelausgaben fast aller Werke sehr praktisch im Gebrauch ist die von dem Liszt-Schüler Emil von Sauer besorgte Schödt-Ausgabe. Die alte H.-Scholtz-Ausgabe des Peters-Verlages war zwar eine großartige Leistung, ist jedoch heute vom Urtext-Standpunkt aus als überholt zu bezeichnen. So unterlief Scholtz etwa der Irrtum, eine von Fontana verfertigte Abschrift der Préludes für ein Chopin-Autograph zu halten. Das wäre weiter nicht schlimm gewesen, wenn der Kopist nicht aus Versehen im g-Moll-Prélude, op. 28 Nr. 12 die beiden Takte 78 und 79 ausgelassen hätte, welche natürlich auch bei Scholtz fehlen. Neuerdings ist die an sich gute Scholtz-Ausgabe – sehr gut waren u. a. die Nocturnes ediert – übrigens in Leipzig in unverantwortlicher Weise durch B. v. Pozniak neu „bearbeitet“ (lies verschandelt) herausgegeben wurden.

Die 1879 (dreißig Jahre nach Chopins Tod) erschienene Ausgabe des Chopin-Schülers Mikuli ist heute in einem Nachdruck des Schirmer-Verlags, New York, erhältlich. Wir müssen sie hier vor allem deshalb besprechen, weil die Herausgeber der Paderewski-Ausgabe immer wieder Mikuli als Autorität für Abweichungen vom Chopinschen Original zitieren. Mikuli hat, sicher in bester Absicht, eine Unzahl von Chopinschen Kühnheiten in gefälligere Versionen abgemildert. Da in den Handexemplaren anderer Chopin-Schüler solche Abweichungen nicht enthalten waren und auch eine Autorisation Chopins an Mikuli, seine Werke neu zu bearbeiten, nie bekannt wurde, können seine Änderungen wohl kaum als verbindlich hingenommen werden. (Ein Beispiel, das für viele stehen möge: Im 81. Takt der Barcarolle hat Mikuli die 10. Note im System der rechten Hand *cis* in ein *his* verändert und dadurch den wunderbaren Undezimenakkord Chopins in einen gewöhnlichen Septakkord abgeschwächt.) Besondere Erwähnung verdient schließlich noch die Cortot-Ausgabe bei Edition Salabert, Paris, deren Wert weniger vom Urtext (sie geht im wesentlichen auf die alte von Saint-Saëns zurück, welche eine Reihe von Fehlern enthielt) als von ihrem höchstwertigen analytischen und pädagogischen Kommentar her bestimmt wird. Sie stellt eine künstlerische Leistung dar, von der wohl noch Generationen zehren werden.

Die Schwierigkeit bei der Herausgabe von Chopins Werken liegt in der oben erwähnten Tatsache be-

gründet, daß er unermüdlich an ihnen feilte. Dieses Ringen um die Vollendung hörte keineswegs mit dem Abschluß der Reinschrift einer Komposition auf, sondern setzte sich bis in die Druckfassungen der einzelnen Werke, die oft in mehrjährigem Abstand in Deutschland, Frankreich und England zu seinen Lebzeiten erschienen, fort. So enthält die h-Moll-Sonate op. 58 im 1. Satz in der französischen und englischen Erstausgabe eine sicherlich auf Chopin zurückgehende schöne Neufassung der Überleitung Takt 74–75, welche im Autograph und in der deutschen Erstausgabe noch nicht vorkommt. Darüber hinaus hat Chopin in den Exemplaren seiner Schüler manchmal noch eigenhändige Eintragungen vorgenommen, denen oft große Bedeutung zuzumessen ist. Nicht immer aber ist die letzte Fassung die beste, und man hat öfters den Eindruck, daß manche kühne geniale Wendung der ersten Niederschrift unnötigerweise als Konzession an den damaligen Zeitgeschmack abgeschwächt wurde. Ein Beispiel dafür findet sich im 7. Takt der g-Moll-Ballade, der im Autograph und in der französischen Erstausgabe so lautet:



Die Kühnheit des zum Quartsextakkord von g-Moll frei hinzutretenden kleinen Nonenvorhalts *es'*, der sich im nächsten Takt *cambiatamäßig* über *c'* in *d'* auflöst, dürfte von Chopins Zeitgenossen wohl nicht verstanden worden sein. In der später erschienenen deutschen und englischen Erstausgabe wurde dieses *es'* in das leichter verständliche, aber weniger „balladeske“ *d'* abgemildert. Mit Recht hat die Paderewski-Ausgabe die ursprüngliche kühnere Lesart wiederhergestellt.

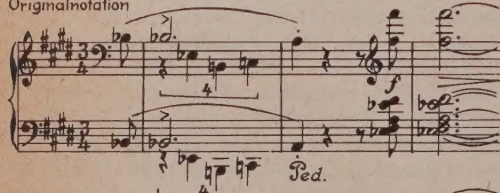
Die Herausgeber dieser Ausgabe – neben Paderewski zeichneten die Chopin-Forscher L. Bronarski und J. Turczynski verantwortlich – beschritten den einzig gangbaren Weg, um mit dem Problem der vielen abweichenden Lesarten fertig zu werden, ohne dem Urtextprinzip zu widersprechen: Sie wählten mit künstlerischem Feingefühl die ihnen am besten erscheinenden Versionen aus und vermerkten alle wichtigen Abweichungen der übrigen Quellen im Revisionsbericht. Es sei hier nun gleich bemerkt, daß der gewissenhafte Chopin-Jünger nicht darum herumkommen wird, den Revisionsbericht genau durchzuarbeiten, da bei so manchen Varianten eindeutige künstlerische Lösungen nicht gefunden werden können.

Wenn die Paderewski-Ausgabe in bezug auf Texttreue trotz der gewissenhaften Revision leider nicht voll befriedigen kann, so liegt das an dem Umstand, daß sich die Bearbeiter von dem Fehler aller alten Ausgaben, Chopin verbessern zu wollen, auch hier nicht ganz frei machen konnten. Die folgenden, im Vorwort gebrachten Bemerkungen kön-

nen keineswegs widerspruchlos hingenommen werden und sind der Anlaß für die einzige, leider aber wesentliche Kritik an dieser Chopin-Ausgabe: „Ebenso machten die Herausgeber in der Anlage und im Notenbild hier und da gewisse geringfügige Abweichungen vom Urtext, und das nicht nur, um versehentliche Weglassungen zu ergänzen oder Lücken auszufüllen (namentlich die häufigen in den Versetzungszeichen) oder gelegentlich die harmonische Schreibweise zu berichtigen, sondern sie nahmen auch in der Anordnung der Notenzeichen Änderungen vor, die dazu beitragen sollen, das graphische Bild übersichtlicher zu gestalten, die Absichten des Komponisten zu verdeutlichen und den Spieler vor Unschlüssigkeiten, Ungewißheiten und sogar Mißverständnissen zu schützen.“

Es muß leider festgestellt werden, daß die Herausgeber in dieser Hinsicht oft viel zu weit gegangen sind. In der As-Dur-Ballade op. 47 T. 122 etwa haben die Herausgeber in den Akkorden der linken Hand die Oktaven b–b' und ces–ces', welche im Autograph und in allen zeitgenössischen Ausgaben stehen, willkürlich in die Sexten b–g' und ces–as' verändert und als Begründung dafür im Revisionsbericht angegeben, daß auf diese Weise „eine vollere Harmonie“ erzielt würde. Um vollere Harmonien zu erzielen, könnte man aber bei jedem Akkord Chopins noch Noten hinzufügen! Es ist fernerhin zu bedauern, daß Chopins so meisterhafte graphische Verteilung der Noten auf die beiden Systeme nicht beibehalten wurde. In den meisten Fällen haben die Herausgeber die bei Chopin so plastisch hervortretenden Stimmführungen auf diese Art verwischt und somit keineswegs erreicht, „das graphische Bild übersichtlicher zu gestalten“, wie es in den Vorbemerkungen heißt. So hat Chopin am Anfang der Barcarolle im Manuskript eine Korrektur vorgenommen, die sich nur auf die Verteilung der Noten auf die beiden Systeme bezieht und das „Heruntertropfen“ der Akkordtöne der linken Hand auf plastische Weise verdeutlicht. Wie plump wirkt daneben die Druckfassung der Paderewski-Ausgabe! Am unnützigsten aber erscheinen uns die zahlreichen enharmonischen Umschreibungen, welche immer wieder vorgenommen wurden. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, die Herausgeber hätten Chopin posthume Harmonielehrestunden geben wollen. Oft wurde Chopins Notation derartig verändert, daß man Mühe hat, altvertraute Stücke wiederzuerkennen. Der Leser möge selbst beurteilen, ob etwa die enharmonische Umschreibung im 13. bis 16. Takt des cis-Moll-Scherzos als ein Gewinn gegenüber dem Original zu bezeichnen ist:

Originalnotation



Paderewski-Ausgabe:



Die melodische Fortschreitung des „Seufzers“ b–a ist für den Spieler viel einprägsamer als ais–a.

Gerade weil die Paderewski-Ausgabe schon heute auf der ganzen Welt größtes Ansehen genießt und wohl für viele Jahre die Grundlage aller Chopin-Interpretationen darstellen wird, ist es notwendig, die Resultate dieser Revision besonders kritisch zu untersuchen. Es sei deshalb der Versuch gemacht, die wichtigsten Fehler und die problematischen Stellen in den einzelnen Bänden aufzuzählen, soweit sie der Verfasser an Hand von eigenen Quellenstudien feststellen konnte. Es liegt in der Natur der Dinge, daß diese Aufzählung nur lückenhaft sein kann, da es die Fähigkeiten einer einzelnen Person übersteigt, ein so umfangreiches Werk wie diese Gesamtausgabe Note für Note zu überprüfen.

Kritische Bemerkungen zu den einzelnen Bänden:

Band I

Präludien

Nr. 3: Der als Zusatz der Herausgeber bezeichnete Fingersatz ist kein Zusatz, sondern original. (Der Fingersatz der englischen Erstausgabe in T. 1 wurde von Chopin im Exemplar eines Schülers eigenhändig berichtigt und lautete dann genauso wie der von den Herausgebern bezeichnete.)

Nr. 8: T. 6 und T. 20: Hier haben die Herausgeber das a'' (letzte Note der 2. Gruppe der 1. H.) des Urtextes in ein fis'' geändert. Es ist ihnen dabei wohl entgangen, daß Chopin offensichtlich den Querstand fis''–f' vermeiden wollte.

Nr. 17: Die Abschrift im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, welche offensichtlich auf ein älteres Manuskript zurückgeht, enthält so viele Abweichungen, daß ein Abdruck dieser Fassung wünschenswert gewesen wäre, ähnlich etwa, wie dies bei einigen Mazurken geschehen ist, die in verschiedenen Versionen gedruckt wurden.

Band II

Etüden

Im Gegensatz zu der heute üblichen Praxis, bei Urtextausgaben Fingersätze des Komponisten in Kursiv- und solche des Herausgebers in gewöhnlichen Ziffern wiederzugeben, wurde dieser Grundsatz hier umgekehrt. Das führt leicht zu Mißverständnissen, weil in den übrigen Bänden die Fingersätze der Herausgeber in gewöhnlichen Ziffern gedruckt wurden.

Op. 10 Nr. 4: In T. 3 und T. 53 wurde die letzte Oktave der 1. H. entgegen den Quellen willkürlich von einer Viertel- in eine Achtelnote verändert und ein Bogen über den Taktstrich hinzugefügt. Es ist widersinnig, im Revisionsbericht von einer Analogie zum Anfang zu sprechen, da selbstverständlich erst die Gruppe T. 4–5 diesem entspricht. Auch die Bögen über dem Taktstrich von T. 70–71 entsprechen nicht dem Urtext.

Op. 10 Nr. 5: Im Autograph finden sich Pedalangaben nur in den Takten 33, 37, 63 und zweimal in T. 66. Außerdem steht im Autograph in T. 62–63 kein Crescendo, dafür aber ein Piano T. 63, welches im Revisionsbericht nicht vermerkt wurde.

Op. 10 Nr. 6: T. 7, zweite Takthälfte: Hier wäre wohl das ces, welches im Autograph und in der französischen Erstausgabe steht, dem c der deutschen Erstausgabe vorzuziehen gewesen. Es stellt

jedenfalls die kühnere Lesart dar. Die Herausgeber schrieben ja selbst anlässlich einer gleichartigen Stelle in T. 24 der Etüde op. 10 Nr. 11: „Die Tiefalterierung der Terz im verminderten Septakkord (hier von c nach es im Akkord a-c-es-ges), der sich zum Dominantakkord (hier nach b-d-f-...) auflöst, ist ein gern angewandtes Mittel Chopins.“ – T. 8: Der Vorschlag ist im Autograph als Achtel notiert.

Op. 10 Nr. 7: Das Fehlen der Bindebögen in T. 30 und 31 wirkt störend. In bezug auf Chopins Eigenheit, notwendige Überbindungen aus Versehen nicht zu notieren, sei auf den Kommentar der Paderewski-Ausgabe zur Etüde op. 10/12 T. 57 und zum Trio vom Scherzo der h-Moll-Sonate op. 58 verwiesen.

Op. 10 Nr. 8: T. 57–60: Die Bögen sind zu streichen.

Op. 10 Nr. 9: T. 8: Das Ritenuto steht im Autograph schon beim Taktanfang.

Op. 10 Nr. 10: Das Forte in T. 29 steht in keiner Quelle und hätte als Zusatz der Herausgeber eingeklammert werden müssen. T. 55: Die Anmerkung im Revisionsbericht ist nicht zutreffend, weil die Takte 55–60 in der Artikulation nicht dem Anfang, sondern den Takten 5–10 entsprechen.

Op. 10 Nr. 11: In T. 17, 19, 23 und 25 müßte in Übereinstimmung mit dem Autograph an Stelle des sf ein „fzp“ (sfp) stehen. Merkwürdigerweise ist ein offensichtlicher Schreibfehler Chopins in T. 30 kommentarlos übergangen worden: Im 5. Akkord der l. H. muß die Spitzennote wohl fes' statt f' lauten. (Das f' klingt genauso falsch, als ob im nächsten Takt an gleicher Stelle ein fis' stünde.) T. 32: Der Revisionsbericht erwähnt nicht, daß neben der „Urtext-Ausgabe“ auch das Autograph ein f''' statt des c''' im ersten Akkord notiert. Übrigens hat Chopin auch in T. 32 ein Versetzungszeichen im Autograph vergessen, nämlich das Auflösungszeichen vor dem e''' im 3. Akkord der l. H. T. 39: Der Bogen endet bei Taktschluß; in den folgenden drei Takten stehen in den Quellen keine Bögen. T. 52: An Stelle des f steht im Autograph folgende Bezeichnung: Eine Crescendo-Gabel und darin die geschriebenen Worte „sotto voce“.

Op. 10 Nr. 12: Leider nimmt die Revision so gut wie keine Rücksicht auf das Autograph, welches wir durch das freundliche Entgegenkommen Rudolf Nydahls in Stockholm persönlich einsehen konnten. Die Abweichungen des Autographs sind so zahlreich, daß eine Wiedergabe der „Urfassung“ dieses so wichtigen Stückes wünschenswert gewesen wäre. (Man vergleiche unsere Anmerkung zum Prélude 17.) T. 1: Die ursprüngliche Tempo-bezeichnung lautete: „Presto con fuoco“. Das Wort „Presto“ wurde dann von Chopin in „Allegro“ umgeändert. Die Akzente beim letzten Viertel der l. H. in T. 2, 4, 42 und 44 stehen nicht im Autograph. Auch hat das Motiv am Taktende von T. 10, 12, 20 und 22 dort ebenso keine Legato-Bögen wie die Motive T. 34 und 35. – T. 27: Der Ton es fehlt nicht im Autograph, wie im Revisionsbericht irrtümlich angegeben. Außerdem erwähnt der Revisionsbericht nicht, daß die l. H. auf dem 3. und 4. Takteil Akzente hat und daß der Bogen der l. H. erst über dem 4. Takteil beginnt. Da dieser Takt bisher in keiner einzigen Ausgabe originalgetreu reproduziert wurde, möchten wir dieses Versäumnis hier nachholen:



NB: Das Auflösungszeichen vor dem a'' wurde von Chopin offensichtlich vergessen.

T. 41 und 45: Das ff steht erst beim 2. Achtel. T. 56: Die im Revisionsbericht vorgeschlagene Variante enthält Quintenparallelen und ist daher undiskutabel. T. 69: Im Autograph fzp statt sf. T. 72: Die Anmerkung im Revisionsbericht, die sich offensichtlich auf die Verwendung einer unscharfen Reproduktion stützt, ist unrichtig: Die erste Note lautet im Autograph selbstverständlich es'', das Arpeggiozeichen geht über alle drei Noten der r. H., und von einem ausgeschriebenen Doppelschlag ist keine Rede (in Wirklichkeit ist die Tinte an dieser Stelle ein wenig zerflossen). T. 80: Auf dem vierten Takteil steht eine Crescendogabel, die zum p im nächsten Takt führt. Vorletzter Takt: Über den beiden Akkorden sind zwei Punkte und ein Bogen zu ergänzen.

Nr. 13, op. 25 Nr. 1: T. 4, 21 und 22: Der Revisionsbericht ist unrichtig in bezug auf die deutsche Erstausgabe. Möglicherweise wurden die Bezeichnungen deutsche und französische Erstausgabe vertauscht. In T. 22 sollte beim letzten Takteil gis an Stelle von as stehen. T. 48: Nicht nur in der deutschen Erstausgabe, sondern auch in der Reinschrift Chopins enthält der Akkord der r. H. auf den 2. Takteil kein es'''. Der Akkord der l. H. hat im Autograph und in der deutschen Erstausgabe ein Arpeggio, und die Vorschlagsnoten d-es vor dem Triller stehen nicht nur in den neueren Ausgaben, wie es der Revisionsbericht angibt, sondern bereits in der Reinschrift.

Nr. 14, op. 25 Nr. 2: In T. 12 steht in der Abschrift keine Pedalbezeichnung. In der gleichen Quelle wurde die Pedalisierung von T. 24 und 26 durch eine Korrektur bis zum Taktende verlängert.

Nr. 15, op. 25 Nr. 3: T. 47–48: Die Diminuendo-Striche hören in der Handschrift beim Beginn des Ritenuto auf.

Nr. 18, op. 25 Nr. 6: Das Auflösungszeichen vor dem ais in T. 7 und 8 steht weder im Manuskript noch in den Erstausgaben. Die dorische Sext in Moll (welche bei Austerzung einen Tritonus ergibt) ist ein durchaus Chopinsches Stilmerkmal. Man vergleiche etwa die auf Seite 146 des Etüden-Bandes angegebene Variante zur E-Dur-Etüde oder den Schluß der b-Moll-Mazurka op. 24 Nr. 4, wo es in T. 129 bei gleicher Subdominant-Harmonie c und nicht ces lautet.

Nr. 19, op. 25 Nr. 7: Die von den Herausgebern im Revisionsbericht versuchte rhythmische Einteilung ist wohl kaum richtig: Der Anfang dürfte vielmehr ebenso volltaktig zu empfinden sein wie etwa das Thema der es-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, Bd. I. T. 38/39: So plausibel die chromatische Führung der Mittelstimme gis'-g' klingt, so entspricht sie doch nicht dem Urtext.

Nr. 24, op. 25 Nr. 12: T. 16–29: Die Akzentsetzung in den Quellen ist keineswegs so willkürlich oder inkonsequent, wie die Herausgeber es darlegen:



Chopin,
Ballade F-Dur
(T. 60–65)

in T. 16, 24 und 72 haben nicht nur die 9. und 13., sondern auch noch die beiden letzten Spitzennoten der r. H. Akzente.

Band III Balladen

Eine „Entgleisung“ in der 3. Ballade wurde bereits weiter oben erwähnt. Sonst konnten wir uns nur mit dem Text der 2. Ballade beschäftigen, dessen Probleme von Oswald Jonas in dem außerordentlich interessanten Aufsatz „On the Study of Chopin's Manuscripts“ (Chopin-Jahrbuch 1956, Amalthea-Verlag, Wien) behandelt wurden.

T. 39: An Stelle des Marcato-Zeichens sollte eine Diminuendo-Gabel stehen. T. 46: Alle alten Quellen inklusive des Autographs bringen über den repetierenden Viertelnoten die Ziffer 3. Anscheinend meinte Chopin damit eine Gruppierung von 3 mal 2 Viertelnoten, durch welche die Figuration des folgenden Presto (von 3 mal 4 Sechzehntelnoten) vorbereitet wurde. T. 105: Hier haben die Herausgeber zum Akkord am Anfang der 2. Takthälfte willkürlich den Ton *as'* hinzugefügt, der weder im Autograph noch in den Originalausgaben enthalten ist. Als Begründung bemerkten sie: „Die Form des entsprechenden Akkords an allen folgenden analogen Stellen rechtfertigt diese Ergänzung.“ Mit Recht bemerkt Jonas dazu: „Ob Chopin an ‚analogen Stellen‘ eine andere Notierung wählte, ist in solch einem Fall unwesentlich. Es wäre die Pflicht des Herausgebers, die Stelle so zu drucken, wie Chopin sie notierte, und den Unterschied mit einer Fußnote anzugeben — nicht umgekehrt. An dieser speziellen Stelle ist die Änderung des Herausgebers deshalb unberechtigt, weil Chopins Satzweise in diesem und im folgenden Takt ‚dünnere‘ ist. Erst bei der Wiederholung dieser beiden Takte (107–108) verdichtet Chopin den Satz und fügt gleichzeitig ein Crescendo hinzu.“ (Vgl. O. Jonas, a. a. O.)

T. 110: Chopin notierte die beiden letzten Oktaven in diesem und die erste im nächsten Takt ohne

Mittelstimmen und bereitete so das Oktavenmotiv in tieferer Lage vor. Die von den Herausgebern hinzugefügten Töne sind wohl schwer im Hinblick auf die harmonisch und satztechnisch verschieden konstruierte Stelle T. 135–136 zu rechtfertigen!

Band IV Impromptus

In den Takten 7–9 des Ges-Dur-Impromptus wurde leider Chopins Verteilung der Noten auf die beiden Systeme so verändert, daß Chopins Absicht in bezug auf Stimmführungen nicht mehr erkenntlich ist. Im 9. Takt z. B. ist die oberste Note des letzten Akkordes im System der r. H. notiert, was sicherlich kein Zufall ist. Dadurch ergibt sich selbst eine Ausführung der letzten drei Melodiennoten „à la Chopin“ mit dem 5. Finger der r. H. Überdies stehen die beiden ersten Staccato-Punkte in diesem Takt (*es'*, *e'*) weder hier noch bei den Parallelstellen in der Chopinschen Handschrift.

Band V Scherzos

Scherzo Nr. 1 h-Moll: Am Schluß des Trios haben die Herausgeber in den Takten 374–375 einige unmotivierte Änderungen des Originals vorgenommen: Im 1. Takt fügten sie ein Auflösungszeichen vor dem *ais* (man vgl. den Kommentar zum 1. Satz der h-Moll-Sonate op. 58 T. 197, wo die Herausgeber ein ähnliches Vorgehen anderer Bearbeiter tadelten) hinzu, im folgenden verwandelten sie die 2. Note *gis* der l. H. in ein *ais*. Die erste Veränderung ist unmotiviert, wie ein Vergleich mit derselben Harmonie im zweiten Satz des e-Moll-Konzertes, op. 11, Takt 36, zeigt, wo Chopin ausdrücklich ein Kreuz vor dem *ais* notierte. Die zweite Veränderung ist deshalb nicht gutzuheißen, weil auf diese Art Oktavparallelen zwischen der Oberstimme und der von T. 374 an selbständig geführten Tenorstimme entstehen. Die Feinheit der Originalstimmführung in diesen beiden Takten (*ais*, *gis*, *h* mit Auflösung der Dissonanz in T. 376) ist

den Herausgebern wohl entgangen. In den Takten 29 bis 32 sollten übrigens die Akzente beim System der r. H. stehen, wie man aus der Überbindung T. 31 bis 32 erkennen kann. Man vgl. auch T. 409 bis 412.

Die Revision des 2. und 3. Scherzos ist hervorragend. Im 3. Scherzo wäre nur zu erwähnen, daß die im Revisionsbericht zu T. 315 angegebene Variante heute selbstverständlich zu spielen ist, da das moderne Klavier um eine Quint höher reicht als das Chopin-Klavier. (Aus demselben Grund spielen übrigens heute fast alle Pianisten den letzten Lauf in der a-Moll-Etüde op. 25/11 um eine Oktave höher hinauf als notiert.) Einige Pedalnotierungen im 3. Scherzo erscheinen zweifelhaft: In T. 335 oder 336 dürfte wohl ein Pedalzeichen zu ergänzen sein, ebenso in T. 344. Sollte das Pedal von T. 538 nicht einen Takt früher stehen? Die Pedalzeichen ab T. 633 fehlen in allen anderen guten Ausgaben und erscheinen daher zweifelhaft.

Scherzo Nr. 4: Hier sind einige kleinere Fehler zu berichtigen: Das *sf* in T. 201 steht nicht im Autograph, ebenso wenig wie das *mf* in T. 217. Die Pedalisierung in den Takten 231/233 und 247/248 so wie in den Parallelstellen 831, 832 und 847/848 steht ebenfalls nicht bei Chopin. In T. 263 und in der Parallelstelle T. 863 haben die Herausgeber die Note *fis* der l. H., welche im Autograph und allen Originalausgaben steht, unter Berufung auf Mikuli in ein *dis* abgeändert. Wenn sie Mikuli für eine größere Autorität als Chopin hielten, dann hätten sie sich eigentlich die Mühe einer Neurevision sparen und die Mikuli-Ausgabe abdrucken können. Das Pedalzeichen von T. 335 sollte laut Autograph erst 2 Takte später stehen. In T. 345 steht im Autograph ein *fz* und ein Pedalzeichen; beides wurde ohne Vermerk im Revisionsbericht weggelassen. Die Crescendo- und die Diminuendo-Gabeln in T. 389–392 und 509–512 fehlen hingegen im Autograph. In T. 494 hat die alte Gesamtausgabe ein (wahrscheinlich falsches) *gis* in der Oberstimme. Die Crescendo-Gabel in T. 549 bis 550 wurde von Chopin eigenhändig getilgt, offensichtlich, weil sie im Widerspruch zum dort stehenden *Smorzando* steht. T. 719: Kein Pedal im Autograph. Hier und in T. 119 hätte die Autographfassung mit Viertelnote *cis* im Baß den Vorzug verdient. Interessant ist ferner in diesem Scherzo, daß Chopin das „Holzbläsermotiv“ T. 17 bis 22, wo immer es im Forte oder Fortissimo auftaucht, z. B. in T. 802, mit *Staccato* bezeichnet hat, ohne einen Bogen hinzuzufügen.

Band VI Sonaten

Dieser Band ist im ganzen hervorragend revidiert. Im 1. Satz der b-Moll-Sonate op. 35 erscheint die Baßführung A–B–H in den Takten 100–122, so wie sie im Autograph und in der französischen Erstausgabe steht, überzeugender als das H in T. 121, welches Chopin angeblich in das Exemplar einer seiner Schülerinnen eingetragen haben soll. Die Hinzufügung der Mittelstimme *d* in den Takten 123 und 125 wäre wohl besser unterblieben. Ausgezeichnet ist übrigens der feinsinnige Kommentar zum Finale der Sonate.

In der h-Moll-Sonate möchten wir nochmals auf die bereits eingangs erwähnte wichtige Variante in T. 74 und 75 des 1. Satzes, die im Revisionsbericht angegeben ist, hinweisen. (I. Satz) T. 77

(und Parallelstelle): Chopin notierte hier keine Pause auf dem 4. Taktteil, offenbar weil die l. H. die Noten *d–e* spielen soll. T. 163: Hier behauptet Cortot das genaue Gegenteil von Mikuli, nämlich daß Chopin in der französischen Originalausgabe selbst ein Kreuz vor dem *h* der rechten Hand hinzugefügt habe. Wem soll man nun glauben?

3. Satz T. 75–76: Die Überbindung der beiden kleinen *c* steht in keiner der Quellen und ist überflüssig. Umgekehrt wäre es günstig gewesen, die Überbindung *dis–dis* im Finale T. 66, welche in der französischen Erstausgabe steht, zu übernehmen. In T. 207 des Finales fängt im Autograph an Stelle der kleinen Bogen ein sehr langer Bogen an, was im Revisionsbericht nicht vermerkt wurde.

4. Satz, Finale: In T. 43 wäre die schönere Stimmführung der französischen Ausgabe (*g–fis*) vorzuziehen. In T. 76 und 176 ist ein *p* zu ergänzen, da die Spielart *leggiero* natürlich das vorhergehende *ff* aufhebt.

T. 152: Die Crescendo-Gabel steht nicht im Autograph. T. 167: Die letzte Note der l. H. lautet in allen Quellen *as*. Auch in T. 169 ist die Lesart *as* vorzuziehen. T. 179: Die 2. Note der l. H. lautet im Autograph und in der Originalausgabe *as*.

T. 219: Die Version der englischen Ausgabe, bei der die 4. Note der l. H. *e* lautet, wäre hier wegen der Analogie zu T. 21, 221 und 238 vorzuziehen gewesen.

Band VIII Polonaisen

Ein merkwürdiges Mißverständnis in den Erstausgaben der A-Dur-Polonaise op. 40 Nr. 1 hat sich bis in die Paderewski-Ausgabe fortgepflanzt: Um sich das Ausschreiben der wörtlichen Wiederholung im Trio zu ersparen, bezeichnete Chopin die Takte 25–40 mit den fortlaufenden Buchstaben von *a–q*. Der Drucker gab den Buchstaben *p* in dieser Serie als ein Piano wieder (!) und so entstand die völlig sinnlose dynamische Bezeichnung in T. 39 und 63, auf die erstmalig Oswald Jonas in seinem oben erwähnten Aufsatz hinweist. (Chopin läßt auf den Buchstaben *i* gleich *k* folgen.)

In der *fis*-Moll-Polonaise op. 14 ist der Revisionsbericht nicht ausführlich genug. Es ist sehr zu bezweifeln, ob die Legato-Bögen der Baßstimme T. 16–19 und Parallelstellen, welche in allen übrigen guten Ausgaben fehlen, auf Chopin zurückgehen. In T. 317 lauten die Mittelstimmen im letzten Achtel in der alten Gesamtausgabe *a–d*. Wir konnten leider nicht feststellen, ob es sich hier um einen Druckfehler oder um eine selbständige Lesart handelt.

*

Von den übrigen Bänden konnten wir nur den XI. Band kritisch untersuchen, dessen Revision im ganzen sehr gut ist. In der *f*-Moll-Phantasie sind im H-Dur-Mittelteil einige Pedalisierungen eingeklammert wiedergegeben, die uns sehr anfechtbar erscheinen. Die Verbindung zweier Phrasen in T. 200, welche von Chopin ausdrücklich durch ein Pausenzeichen getrennt wurden, wird man bei Chopinschen Originalpedalisierungen sonst kaum finden.

Die Barcarolle enthält einige unnötige „Verbesserungen“ der Herausgeber. So wurde in T. 22 zum 1. Akkord der r. H. ein „*ais*“ hinzugefügt, durch das die Stimmführung leider verschleiert wird.

Denn die Mittelstimme soll ja zum „eis“ absteigen, wie der weitere Verlauf zeigt. Weniger störend als diese Zutat ist die Hinzufügung eines Versetzungszeichens vor der 2. Vorschlagsnote d“ in T. 50. In T. 71 steht im Autograph eine bis zum Taktende reichende Pedalbezeichnung, die von den Herausgebern offensichtlich übersehen worden ist. In T. 108 schließlich wurde die 6. Note der Altstimme d“ des Autograph in ein cis“ verändert, obwohl

die Wiederholung des Tones d“ genau der Wiederholung der Note fis“ bei der Parallelstelle in T. 107 (6. und 7. Achtel) entspricht.

Abschließend möchten wir der Hoffnung Ausdruck geben, daß diese kritischen Bemerkungen, die nicht aus Nörgelsucht, sondern aus Liebe zum Werk Chopins geschrieben wurden, dazu beitragen werden, dem Ideal einer guten Chopin-Ausgabe wieder einen Schritt näherzukommen.

Gottfried Schweizer

Koczalski über Chopins Spielweise

Wenn wir die Publikationen zur 100. Wiederkehr des Chopinschen Todestages (1949) sichten, so sind es ein paar übereinstimmende Feststellungen, die die heutige Situation um den Meister kritisch beleuchten: der Rückgang ihm allein gewidmeter Konzerte, der Mangel an traditionsvertrauten Experten der älteren Generation, das veränderte Musizierideal der nachexpressionistischen Zeit mit seiner Vorliebe für härtere, motorische und antiromantische Interpretation. Dazu das in vielem revisionsbedürftige Bild Chopins, das allzu einseitig aus der Sicht der deutschen Romantik und Nachromantik resultiert. Von all dem rührt eine von Beurteilern mit ästhetischen und formal kritischen Maßstäben empfundene Unsicherheit Chopin gegenüber her. Viele der reisenden Interpreten begnügen sich mit virtuoser Selbstgefälligkeit oder umrißlosem Klangschwelgen, das an authentischen Wiedergaben vorbeimusiziert. Über die vielerlei dankenswerten zeitgenössischen Berichte und Schilderungen hinaus, die sich meist nur mit dem Sinnfälligen, mit der bezaubernden Wirkung von Chopins Spiel befassen, haben wir Gelegenheit, aus einer kaum bekanntgewordenen, schnell vergriffenen Broschüre Raoul Koczalskis („Chopin als Komponist und Pianist“, Leipzig 1909) spezielle Hinweise zu entnehmen, die nicht nur dem Ausübenden Wissenswertes vermittelt.

Mit dem am 23. 11. 1948 gestorbenen Polen Koczalski ging ein Wissender dahin, der in seinen besten Jahren als ein mit überlegener Ruhe spielender Chopinspezialist alle jene „Geheimnisse“ verlebendigte, die er als Schüler Karl Mikulis über dessen Lehrer Chopin erfahren hatte. Er schreibt in dem erwähnten Büchlein: „Ich war in der glücklichen Lage, Chopins Spielweise von Anfang bis zum Schluß bei Mikuli zu erlernen, und kann aus Erfahrung sagen, daß sie ganz ungeahnte Erfolge zeitigte und daß ich mit meinem Studium bei Mikuli der Technik des Spiels äußerst wenig Zeit widme.“ Worin sieht er die Eigenart dieses chopin-gemäßen Trainings?

Sie erlaubt sogar kleinen Händen weitgriffige Akkordführungen und heikelste weitgespannte Passagen in Legatoausführung; denn das Handgelenk befindet sich in steter Bewegung. Wer Koczalski kannte, wer seinem wie bei Mikuli auf suggestives Vormachen und spielendes Demonstrieren ge-

gründeten Unterricht folgen konnte, war über die ruhige, aber überaus elastische und flexible Handführung verblüfft, die seiner Bestätigung nach ein Spezifikum von Chopins eigner Technik war und seine bis ins kleinste begründeten Fingersätze erklärt, die in Editionen lange Zeit oft eine eigenwillige, sinnwidrige Verunstaltung erfuhren. Was Koczalski im besonderen dazu sagt, wird beispielsweise durch Chopins stählende und lockernde a-Moll-Etude op. 10,2 eklatant erwiesen: „Chromatische Skalen wurden meist mit den drei letzten Fingern genommen, bei ruhiger, geschmeidiger Handbewegung.“ Manchen der bravourösen Klaviertitanen mit mißdeutenden Chopinwiedergaben sollte man ins Stammbuch schreiben, was Koczalski als goldene Regel an anderer Stelle aufzeichnet: „Ein großer voller, abgerundeter Ton mit unzähligen Abstufungen ist die Folge eines leichten, niemals krampfhaften Anschlags, der dem Klavier die cantablen oder den Streichinstrumenten eigne Klangwirkungen entlockt. Selbstbeherrschung in ruhiger schlichter Spielweise tritt an die Stelle eiler Virtuosenmätzchen.“ Die Bedeutung, die dabei, wie gesagt, dem steuernden Handgelenk zukommt, hebt Chopin auch bestätigend in Fragmenten hervor, die man als Skizzen, zu einer Klavierschule auffand: „Die Bewegungen des Handgelenks beim Spielen sind dem Atemholen beim Singen in gewisser Beziehung vergleichbar.“ In seinem unmerklichen Rollen und Überbrücken findet die jedem Finger eigne Bildung und Beschaffenheit einen Ausgleich. Koczalski verweist auf den ihm von Mikuli überkommenen Rat Chopins, den „Reiz des Anschlags, der jedem Finger/eigentümlich ist, nicht zu vernichten, sondern im Gegenteil auszubilden“. Der eindringenden technischen Ausarbeitung eines Werkes ging in solch traditionsstrenghem Unterrichtsgang stets eine subtile liebevolle Analyse voraus in einer Gründlichkeit, wie sie das Büchlein demonstriert.

Freilich, in der entscheidenden Erkenntnis Mikulis und Koczalskis stimmen alle mit Einfühlungsvermögen begabten Chopinfreunde überein, daß nämlich über die manuelle Bewältigung hinaus das im feingliederigen Gitterwerk der zarten Notenschrift Chopins beschlossene Wehen seines Geistes selbst empfangen werden muß.

Die Tragik der Chopin-Forschung

Der 150. Geburtstag Chopins trifft die polnische Chopin-Forschung auf einem Höhepunkt ihrer Arbeit an. Es scheint so, als ob heute eine Übersicht möglich ist, was als Ergebnis der ausgedehnten Forschungen sichergestellt ist, was an Zweifelsfragen oder offenen Fragen noch zu klären erwünscht wäre und was als unwiederbringlich verloren gelten muß. An diesem Punkt angekommen, verzweigt sich die polnische Forschung immer mehr in Untersuchungen und Darstellungen der Zeitumstände, des Milieus und des Personenkreises um Chopin, wobei manches interessante Streiflicht auf den Gegenstand der Forschung fällt, wodurch aber der Phantasie mitunter mehr Spielraum gegeben wird, als im Sinne strenger Forschung gut ist.

Die polnische Forschung beschäftigt sich ganz überwiegend mit dem Lebensabschnitt 1810–1830, also von der Geburt bis zur endgültigen Abreise aus Polen. Ein Buch, wie das 1955 in mehreren Sprachen herausgegebene Sammelwerk „Chopin in der Heimat“⁽¹⁾, eine ebenso sorgfältige wie liebevolle Zusammenstellung dokumentarischen Charakters, findet so leicht nicht seinesgleichen. Man bedauert, daß die zweite Lebenshälfte, die in Frankreich verbrachten Jahre 1831–1849, nicht ebensolche Darstellung gefunden hat. Es fehlt freilich nicht an französischen Arbeiten über Chopin – besonders ist Alfred Cortot für seine „Aspects de Chopin“ (1949) zu danken –, aber verglichen mit der polnischen Forschung steht ihr Gewicht im umgekehrten Verhältnis zur Bedeutung des Lebensabschnittes der Reife und der Vollendung.

Das hat seine Gründe. Wollten wir nach Vergleichen suchen, so gibt es wohl keinen Musiker von Weltgeltung, dessen Leben und Wirken sich in so getrennten Räumen – geographisch, sprachlich und politisch getrennten Räumen – abspielt wie das Chopins. Die damit verbundenen sprachlichen Verschiedenheiten sind für den westlichen Forscher immer noch ein böses Hindernis, solange er aus polnischen Quellen nur das erreichen kann, was ihm an Übersetzungen dargeboten wird. Dagegen erklärt sich das Übergewicht der polnischen Seite allein schon aus der Tatsache, daß es dort immer Forscher geben wird, die in das französische oder deutsche Geistesleben der Chopinzeit mühelos eindringen. So ist auch allen nichtpolnischen Veröffentlichungen eine gewisse Unsicherheit anzumerken, zumindest eine Unselbständigkeit in der Verwertung des Quellenmaterials.

Soll also der polnischen Seite die Biographik überlassen bleiben und den Forschern anderer Nationen das zugewiesen werden, was ihnen allen verständlich ist, die Analyse des Werkes? Es sieht fast so aus, als ob sich die Verteilung der Rollen so ergibt, und ein Werk von so hohem Niveau wie die Biographie von Jarosław Iwaszkiewicz (1955), das sich freilich um den ganzen Chopin bemüht, scheint dieser Entwicklung recht zu geben. Diese vorläufig letzte umfassende Darstellung bewertet

von hoher Warte, was sich im Laufe eines Jahrhunderts an Stoff angesammelt hat.

Dabei spielen die unbeantworteten Fragen eine besondere Rolle, und deren gibt es viele in Chopins Lebenslauf. Es beginnt mit dem Geburtsdatum: Der Zweifel, ob 1809 oder 1810 das Geburtsjahr war, ist behoben, aber der von Chopin selbst genannte Tag, der 1. März, ist durch die 1893 aufgefundene Geburtsurkunde, die den 22. Februar 1810 nennt, widerlegt. Endgültiges ist da nicht mehr festzustellen²⁾. Wir wissen nicht genug über seinen Werdegang und über die Menschen, die ihm nahestanden haben, selbst Eltern und Schwestern, wenig über seine Improvisationen und die Widmungen seiner Werke, und – worauf Cortot verwiesen hat – über seine Lehrjahre und seine Ausbildung am Klavier, die er ja kaum seinen Lehrern verdanken kann. Die Entwicklung seines eigensten Stils, seine lebenslange Scheu vor öffentlichen Konzerten, sogar die Frage, ob er der ideale Interpret seiner Eingebungen war, das alles liegt noch im Dunkel und kann vielleicht nie beantwortet werden. Sein Verhältnis zum russischen Großfürsten Konstantin dient verschiedenen Legenden als Stoff, und seinen Abschied von Warschau umgeben „Schwärme von Fragezeichen“. Ungeklärt sind die Begleitumstände seiner Verlobung mit Maria Wodzinska und deren Auflösung, die Ignorierung der in Frankreich lebenden Schwestern seines Vaters, und so geht es fort bis zu seinem Tode, über den widersprechende Berichte vorliegen.

Als Chopin am 17. Oktober 1849 in Paris stirbt, ist er ein allseitig anerkannter, berühmter Mann, dessen Werke von den Verlegern mehrerer Länder verbreitet werden. Seine letzten Wochen stehen im Licht einer teilnehmenden, mitunter aufdringlichen Öffentlichkeit. Nach heutigen Begriffen wären Forscher, Archivare und Biographen schon an der Arbeit, für damalige Zeiten war es schon ein Glücksumstand, daß Chopins Schwester Ludwika einige Erinnerungsstücke und Briefe an sich nahm und daß Jane Stirling, die Schülerin und Verehrerin in seinen letzten Jahren, den gesamten Nachlaß in der öffentlichen Versteigerung erwarb und nach Schottland mitnahm, von wo aus er bestimmungsgemäß 1858 der Familie Chopin in Warschau zukam.

Die Einbußen am Nachlaß, der insoweit gesichert erschien, beginnen schon unmittelbar nach Chopins Tod. Von dem Zeitpunkt an, in dem die Familie die Erinnerungsstücke nach Warschau übernimmt, teilen sie die wechselnden Geschicke Polens, man kann fast sagen, daß keine der großen Erschütterungen durch Kriege und Aufstände den Nachlaß verschont hat. So haben wir zu verzeichnen:

1851 Briefe der George Sand an Chopin, die seine Schwester Ludwika mitgenommen, aber wegen befürchteter Schwierigkeiten mit der russischen Grenzpolizei bei Bekannten in Mysłowitz (Oberschlesien) hinterlegt hatte, werden von Alexander Dumas Sohn aufgefunden. Er bringt sie an sich

und nimmt sie mit nach Frankreich, um sie George Sand zuzustellen. Sie vernichtet diese und die Mehrzahl der an sie gerichteten Briefe Chopins³⁾).

1863 Moritz Karasowski, nach Franz Liszt der erste Biograph Chopins, stand in enger Beziehung zur Familie Chopin. Er war mit der Herausgabe der Chopin-Briefe beschäftigt, hatte aber erst die Hälfte abgeschrieben, als der Januar-Aufstand 1863 ausbrach. Er gab die Briefe zunächst der Familie zurück, um günstigere Zeitumstände abzuwarten. Am 19. 9. 1863 wurde vor dem Hause, in dem Chopins Schwester Izabela Barcinska wohnte, ein Attentat auf den russischen Statthalter Graf Berg verübt. Als Vergeltungsakt wurden vom Militär zwei Häuser geräumt und das gesamte Inventar auf der Straße verbrannt, darunter Chopins Flügel, seine Briefe aus der Pariser Zeit, Bilder und sonstige Erinnerungsstücke⁴⁾.

1917 Die Sammlung Wydzga, der Nachkommen von Chopins Freund Titus Woyciechowski, in Wozuczyn, Woiwodschaft Lublin, geht durch Kriegsevents verloren¹⁾, zumindest fehlt seither jede Spur⁶⁾.

1939 In den ersten Kriegstagen gelingt die Evakuierung der Wawelschätze über Rumänien, Frankreich und England nach Kanada. Darunter befanden sich Briefe und Manuskripte Chopins, die seitdem der Chopinforschung entzogen sind. Die kanadische Regierung hat nach anfänglicher Weigerung erst im Januar 1959 der Rückgabe des in Montreal gelagerten Teils zugestimmt. Hiernach dürfte das Schicksal dieser Briefe nicht mehr ungewiß sein⁶⁾.

Erhebliche Verluste entstanden im ersten Kriegsmonat, im September 1939, in Warschau durch den Brand des Raczyński-Palais (Krakauer Vorstadt⁵⁾), des Archivs des Amtes für öffentliche Bildung und der Sammlung der Direktion der Staatlichen Kunstsammlungen. Hierbei ging die andere Hälfte der Familienbriefe, die Chopins Schwester Ludwika geerbt hatte, in Flammen auf, vielleicht auch Chopins Briefe an die Gräfin Delfina Potocka, über deren Vorhandensein noch viel spekuliert wird⁷⁾.

1944 Der Aufstand in Warschau verursacht weitere unersetzliche Verluste. Die Krasinski-Bibliothek, die Nationalbibliothek und die Sammlung des Archivs alter Akten sind betroffen. Chopins Briefe an Jan Bialoblocki, seinerzeit von der zaristischen Polizei beschlagnahmt, dann von der Sowjetregierung zurückgegeben, gehen verloren⁸⁾, ebenso Chopins Stammbuch, die Sammlung Oskar Kolberg u. a.⁹⁾.

So bitter es ist, sich soviel sinnlose Zerstörung zu vergegenwärtigen, so wiegen doch – wenigstens für die Forschung – nicht alle Verluste gleich schwer. In den letzten Jahrzehnten, vor dem zweiten Weltkrieg, ist alles Material sorgfältig erfaßt, fotokopiert und archiviert, und so der Nachwelt erhalten. Was sich aber 1863 abgespielt hat, ist nicht wieder gutzumachen.

Heftige Vorwürfe treffen heute Karasowski wegen seiner Versäumnisse¹⁰⁾. Nicht einmal so sehr, daß er für den Verlust der Briefe verantwortlich gemacht würde, die er der Familie zu einem unglücklichen Zeitpunkt zurückgegeben hat, als vielmehr wegen der Willkür und „Bedenkenlosigkeit“, mit der er seine Kopien angefertigt hat.

Es ist schon wahr, daß seine Überlieferung lückenhaft und unvollständig ist. Er hat Briefe teils wortgetreu abgeschrieben, teils aber auch nur inhaltlich wiedergegeben. Wenn wir seine deutsche Ausgabe mit den Urtexten, soweit vorhanden, vergleichen, müssen wir die Übersetzung mindestens als sehr frei, oftmals beschönigt, oftmals verstümmelt empfinden. Wendungen, die dem deutschen Leser mißfallen könnten, sind fortgelassen, andere, mit gutem deutschem Sprachgefühl immerhin, bereichert. Was muß aber z. B. herauskommen, wenn Alfred Cortot¹¹⁾ in seinem Buch über die unzureichende



Handzeichnung
von Chopin.
Karikatur

Übersetzung eines Briefes aus dem Polnischen ins Französische klagt und deshalb Karasowskis deutschen Text zu Hilfe nimmt, und wenn Cortots Übersetzer ins Deutsche diesen Text wiederum nicht zur Hand hat und auf eigene Faust übersetzt?

Nun ist Karasowski nicht für alles verantwortlich zu machen, was auf ihn zurückgeht. Es geht überhaupt zu weit, unsere Maßstäbe an seine Arbeit anzulegen. Für eine Forschung im heutigen Sinne fehlten doch noch alle Voraussetzungen und Begriffe. Und es stand auch noch kein förderndes Chopin-Institut hinter ihm. – Immerhin enthält seine Darstellung viel innere Wahrheit, ganz abgesehen davon, daß er als Freund der Familie Chopin vieles erfahren hat, was kein anderer Biograph mehr erforschen kann. So ist sein Buch, dessen 2. Teil „nach eigener Erinnerung“ geschrieben ist, immer noch ein Standardwerk der Chopinliteratur. Die Überlieferung der hübschen Geschichte vom Aufenthalt beim Postmeister in Züllichau stützt sich z. B. nur auf Karasowski¹²⁾.

Es wurde anfangs schon gesagt, daß die polnische Chopin-Forschung heute auf beachtliche Ergebnisse verweisen kann, das heißt, daß das Forschungs-

material weitgehend bereinigt ist. Es werden aber auch die Lücken im Lebenslauf deutlich gemacht, die offenen Fragen und die Widersprüche, und das ist heute ebenso wie früher ein weites Feld, das jeder Biograph nach seinen Erkenntnissen und Folgerungen bestellt.

Eine gewisse Gefahr liegt schon in der übergroßen Verehrung, die Chopin in Polen genießt und die immer zum Idealen hinneigt, vom Romantischen ganz zu schweigen. Es ist nicht immer Weltschmerz oder Sehnsucht, was sich als Depression zuweilen äußert und oft genug auf menschliche Schwächen

der Streit, ob Pole oder Franzose, erledigt und entschieden, Chopins polnische Nationalität steht außer Zweifel. Aber die Nachhutgefechte sind noch im Gange. Was Frankreich Chopin verdankt, und was Chopin Frankreich verdankt, ob Chopin der Entwicklung der polnischen Musik weitergeholfen hat, oder ob er nicht vielmehr der Vorläufer Ravel's und Debussys geworden ist. Seine Abstammung von einem französischen Vater und einer polnischen Mutter macht ihn in manchen Augen zum „Halbpolen“¹⁵⁾, und die Lücken in der Geschichte der Vorfahren, etwa die Motive des Vaters für seine Reise und Sesshaftwerdung in Polen, füllt jeder Biograph mit seinen Hypothesen aus.

Wir können diesen Streit, der ja fast abgeklungen ist, auf sich beruhen lassen, vielleicht haben wir nicht einmal die feinen Organe, um ihn in allen seinen kleinen Ausläufern noch zu bemerken. Aber wir können nicht die wirkliche Tragik verkennen, die in der Verbindung Chopins mit der polnischen Politik liegt.

Da seine Heimat auch damals unter fremder Herrschaft stand, kann es nicht anders sein, als daß alle Lebensäußerungen und Lebensschicksale der Menschen dieser Zeit von der Politik beeinflußt sind. Wie selbstverständlich erscheint dem jugendlichen Briefschreiber in seinen witzigen Ferienbriefen aus Szafarnia die Einrichtung der Briefzensur, er rechnet mit ihr auch später in den vertraulichen Briefen an seinen Freund Titus Woyciechowski, wie Iwaszkiewicz nachweist¹⁶⁾. In der Atmosphäre vor dem Warschauer Aufstand 1830 kann Chopin nicht unbeeinflusst und unbeeindruckt geblieben sein, obwohl nichts auf eine Verbindung zu den Verschwörern hinweist, soweit wir heute sehen¹⁷⁾.

Seine Abreise aus Warschau am 2. 11. 1830 ist durchaus keine Flucht aus politischen Motiven, sondern der Aufbruch eines Künstlers, der ein größeres Feld sucht, der Verständnis, Anerkennung und Ruhm braucht. Polen hat seine Talente immer hergeben müssen, die lange Reihe reicht über Paderewski und Rubinstein, Hubermann und Kiepara bis in unsere Tage. Nicht ohne Mühe hat die Forschung im Fall Chopin diese Klarstellung erreicht, sie hat sich aber endlich durchgesetzt¹⁸⁾.

Aber schon, daß Chopin mit dem großen Emigrantenstrom 1831/32 in Paris zusammentraf, hat ihn in das politische Geschehen einbezogen. Zweifellos hat die allgemeine Sympathie für das polnische Volk auch seine Anfänge begünstigt, sobald er aber einen Namen hatte, wurde er auch nicht selten zum Aushängeschild, wenn nicht zum — freilich passiven — Protektor nationalpolnischer Bestrebungen.

Wieviel objektiver Arbeit, wieviel verschiedener politischer Konstellationen, wieviel souveräner Geschichtskennntnis und Stoffbeherrschung bedarf es, um diese Dinge in das rechte Licht zu setzen! Man muß sich vor Augen halten, daß in den Jahrhunderten des Verfalls des polnischen Staates und besonders seit dem Verlust der Selbständigkeit jedes Ding zum Politikum geworden ist. Es gibt bis in unsere Zeit nichts, was nicht mit der „sprawa polska“, der polnischen Frage, in Verbindung gebracht würde. Gerade Literatur und Kunst haben in den Jahrzehnten der Unfreiheit eine bedeutende Rolle gespielt.

Robert Schumann hat recht, wenn er Chopins Musik, besonders seine Mazurkas, als gefährlichen



Handzeichnung
von Chopin.
Karikatur

oder physische Übel zurückgeht. Die Franzosen sehen da nüchterner, unbefangener. Ihre Sicht entspricht eher heutigen Anforderungen und findet auch in Polen mehr und mehr Anklang.

Liebe und Verehrung hat auch Franz Liszt die Feder geführt. Als einziger Biograph, der mit Chopin häufig zusammen war, müßte sein Buch (1852) authentischen Wert besitzen. Es enthält sicher auch viele gute Beobachtungen und Urteile, aber der illustre Verfasser hat sich auch mancherlei aufhängen lassen, was schon bei seinen Zeitgenossen Widerspruch auslöste¹³⁾. Als Charakterbild gedacht, spiegelt es weniger Chopin als Liszt, den Aristokraten, den Virtuosen, den Kleriker, den Weltmann.

Merkwürdig, daß Chopins Gestalt immer den Ansprüchen verschiedener Welten ausgesetzt war. „Wir bedauern stets aufs neue, daß Sie nicht Chopinski heißen oder durch irgendein Zeichen als Pole kenntlich sind. Denn dann könnten uns die Franzosen wenigstens nicht den Ruhm streitig machen, Ihre Landsleute zu sein“ — so schreibt seine Braut Maria Wodzinska an ihn zu einer Zeit, als er sich schließlich selbst dazu äußern konnte¹⁴⁾. Heute ist

Album J. Chopina.
in Warschau



Aquarell aus einem
Album Chopins:
Warschau,
König-Sigismund-
Säule

Feind der russischen Fremdherrschaft in Polen, als unter Blumen eingesenkte Kanonen bezeichnet¹⁹⁾. Das war für seine Zeit ein wahres Wort, das der Psyche des polnischen Volkes ganz entsprach. Leider mußte in dem Maße, wie sich der Zustand der Unfreiheit durch die Jahrzehnte verewigte, auch die polnische Forschung ihren betont nationalistischen Anstrich behalten. Erst mit der Wiedererlangung der staatlichen Selbständigkeit, zugleich mit dem Zeitalter der Bemühungen um objektive Geschichtsschreibung gewinnt die polnische Chopinforschung an Tiefe und internationaler Geltung. Politische Propaganda scheint sich heute wieder in die Chopinforschung einzumischen, auf Kosten ihrer sonst so ansehnlichen Erfolge, die sie uns im Chopin-Jahr 1960 präsentiert²⁰⁾.

Wenn es wahr ist, daß eine Biographie in jedem Menschenalter neu geschrieben werden sollte, so ist das bei Chopin in sensationeller Weise geschehen. Vielleicht brauchen wir nicht einmal zu bedauern, daß das jedesmal unter anderen Verhältnissen und mit anderen Rücksichten, von Forschern verschiedener Nationalitäten, von Philologen und Pianisten, im amtlichen Auftrag oder durch Wettbewerbe hervorgerufen, zu einer sehr bunten und widerspruchsvollen Literatur geführt hat, wenn uns durch nüchternes Abwägen aller Meinungen einmal die endgültige Biographie sine ira et studio beschert wird. Aber dafür ist die Zeit wohl noch nicht reif. Noch fehlt ein unbehinderter Kontakt aller Wissenschaftler, Paß- und Reiseschwierigkeiten — wie zu Chopins Zeiten — lähmen den internationalen Austausch, wenn auch vom Chopin-Institut in Warschau schon viel Initiative entwickelt wird. Aber der Zutritt zu den Quellen ist nicht jedem Forscher möglich, wenn Grenzen und Instanzen dazwischenstehen. Es soll noch nicht einmal eine komplette Sammlung aller Chopin-Literatur zur Verfügung stehen²¹⁾.

Unter anderem fehlt ein neuerer Forschungsanteil von deutscher Seite. Wenn wir bedenken, daß Liszt sein Buch in Weimar schrieb und in Leipzig herausbrachte, daß Karasowski seine Biographie zuerst in deutscher, danach in polnischer Sprache herausgab, daß alle wesentlichen ausländischen Werke in deutscher Übersetzung vorliegen, dann muß man sich wundern, daß deutsche Forschungen in den letzten 20 Jahren einfach fehlen. Wir können darauf aber nicht verzichten angesichts der vielen deutschen Einflüsse in Chopins Leben, vom ersten Unterricht bis zur Sterbestunde, die unsere Interpretation, überhaupt unsere Teilnahme erforderlich machen. Manchmal sind wir, da wir selbst das Wort nicht ergreifen, gut vertreten, so in dem ausgezeichneten Aufsatz „Schumann — Chopin“ von Stefania Lobaczewska²²⁾.

Man könnte vielleicht entgegenhalten, es sei nicht unsere Aufgabe, uns in die mannigfachen Probleme der Chopinforschung auch noch einzumischen, zumal wir für viele Fragen sicher nicht das rechte Augenmaß haben. Man könnte überhaupt sagen, daß es angesichts solcher Verwirrung allein wichtig ist, daß Chopins Werk, seine Musik ungeschmälert und ohne Verluste auf uns gekommen ist und daß die Fragen des Lebenslaufs und der Entwicklungsgeschichte dagegen sicherlich zurücktreten.

Es braucht hier nicht bewiesen zu werden, wie nachteilig sich solche Anschauung auswirken muß. Daß der Weg zum Werkverständnis nicht über sinnfällige Bezeichnungen wie Revolution und Regentropfen führt — Chopins englischer Verleger Wessel hat sich noch weit mehr geleistet²³⁾ —, sondern über die Einfühlung in den Menschen Chopin und seine Welt, das beweist die auffallende Tatsache, daß sich gerade im Fall Chopin namhafte Pianisten um die Forschung bemüht haben, an der Spitze Franz Liszt, in den letzten Jahrzehnten u. a. Koczalski, Cortot, Pozniak und W. Landowska.

Furtwängler hat darauf hingewiesen, daß es in Deutschland Pianisten — und nicht die unbedeutendsten — gibt, die keinen Ton Chopin spielen²⁴⁾. Diese Beobachtung hat bis heute ihre Richtigkeit²⁵⁾, sie steht in merkwürdigem Gegensatz zu der Begeisterung, mit der Chopin im Konzertsaal aufgenommen wird. Es gibt da freilich manchmal

Überraschungen, wenn polnische Interpreten ihren Chopin vorführen, wenn wir einen Begriff von jenem Kult bekommen, der in seinem Heimatland durch ständige Beschäftigung mit Werkpflege, Forschung und Erziehung in gewollter Ausschließlichkeit zu einem Verständnis Chopins geführt hat, wie es noch kein anderes Land erreicht hat.

Anmerkungen:

- ¹⁾ Chopin in der Heimat, Urkunden und Andenken, hgg. von Krystyna Kobylanska. Krakau 1955.
- ²⁾ Vgl. Br. E. Sydow: Um Chopins Geburtsdatum. Musikforschung 3, 1950, Seite 246–253. Der Wunsch Sydows, der 1. März sollte als Geburtsdatum in Zukunft in allen Biographien, Enzyklopädien, Geschichts- und Lehrbüchern Aufnahme finden, setzt sich anscheinend nicht durch. So bleiben z. B. Bourniquel (Rowohlt's Monographien Nr. 25, 1959) und Neuauflage Tadeusz Mayzner (August 1959) beim 22. Februar.
- ³⁾ Korespondencja Fryderyka Chopina, hgg. von Bronisław Edward Sydow, Warschau 1955. S. 13 ff.
- ⁴⁾ Moritz Karasowski: Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe. Dresden 1877.
- ⁵⁾ Korespondencja (s. o.), Seite 483, 486, 492 u. a.
- ⁶⁾ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4. und 10. 2. 1959.
- ⁷⁾ Korespondencja (s. o.), Seite 12.
- ⁸⁾ Jarosław Iwaszkiewicz: Chopin. Krakau 1955, Dt. Ausgabe 1958, S. 32.
- ⁹⁾ Chopin in der Heimat (s. o.), Seite 57, 72, 97.
- ¹⁰⁾ Iwaszkiewicz (s. o.), S. 80 ff.
- ¹¹⁾ Alfred Cortot: Aspects de Chopin (1949) S. 77, Dt. Übersetzung 1954, S. 59.
- ¹²⁾ Chopin in der Heimat (s. o.), Seite 148.
- ¹³⁾ Franz Liszt: Frédéric Chopin. Leipzig 1852. Dt. von La Mara, Lz. 1880. Aus dem Vorwort der Übersetzerin: „Zusätze, welche Liszts ungenannte Mitarbeiterin aus der Zeit der Weimarer Altenburg, die ihm für Darstellung der polnischen Charaktere und Verhältnisse als Quelle diente, bei Korrektur der 2. französischen Auflage allzu freigebig eingefügt hatte, wurden . . . hier getilgt.“
- ¹⁴⁾ Brief aus Dresden vom Sept. 1835. Korespondencja Nr. 158.
- ¹⁵⁾ Robert Pitrout: Musiciens Romantiques. Paris 1946.

- ¹⁶⁾ Iwaszkiewicz (s. o.), Seite 96.
- ¹⁷⁾ Janina Siwkowska: Tam — gdzie Chopin chodził na pół czarnej . . . Warschau 1959, verwendet die Berichte der Geheimpolizei des Großfürsten Konstantin.
- ¹⁸⁾ Weigluny-Handrick: Franz Liszt, Biographie in Bildern, Weimar 1958, Seite 153 bleiben noch bei der Meinung, daß Chopin seit 1831 „als politischer Flüchtling“ in Paris lebte.
- ¹⁹⁾ Robert Schumann, Aus einer Kritik 1836.
- ²⁰⁾ Ein Beispiel für viele: Chopin schreibt am 29. 8. 1826 an J. Elsner: „Depuis le moment de notre arrivée à Reinertz . . .“, Kobylanska übersetzt: „Seit unserer Ankunft in Duszni . . .“ Das ist so unsinnig, als wollte man sagen „Tschaikowsky lebte in Leningrad“ oder „Friedrich Engels stammt aus Wuppertal“.
- ²¹⁾ Adam Czartkowski und Zofia Jezewska: Chopin: żywy w swoich listach i w oczach współczesnych. Warschau 1959. S. 601: Unsere Bibliotheken besaßen selbst vor dem letzten Krieg nicht alle wichtigen Werke über Chopin vollständig, z. B. nicht ein Exemplar der Monographie von Niecks. Und der letzte Krieg hat doch noch große Verwüstung in unseren Sammlungen angerichtet. — Wir konnten auch leider nicht die Originale von Gedenkaufsätzen erreichen, die in ausländischen Tageszeitungen oder periodischen Schriften, selbst in besonderen Büchern erschienen sind.
- ²²⁾ Stefania Lobaczewska, Krakau: „Schumann — Chopin“ in dem Sammelwerk Robert Schumann aus Anlaß seines 100. Todestages, hgg. im Auftrag des Dt. Schumann-Komitees von H. J. Moser und E. Rebling, Leipzig 1956.
- ²³⁾ Maurice J. E. Brown: Chopin and his English Publisher. In Music and Letters, vol. 39, 1958, S. 363.
- ²⁴⁾ Wilhelm Furtwängler: „Alles Gute ist einfach.“ Im Umkreis der Kunst, Festschrift für Emil Preotorius. Wiesbaden 1954.
- ²⁵⁾ Unter den sieben Pianisten der Kölner Meisters-Klavierabende dieser Konzertzeit (1959/60) ist nur ein einziger, und bezeichnenderweise der einzige Deutsche dieses Zyklus, der keinen Chopin spielt. (Kölnische Rundschau vom 25. 10. 1959.)

Dieter Kerner

Frédéric Chopins Leiden

Chopins Krankengeschichte beginnt nach dem Jahre 1835 in Paris, wo er sich seit Ende 1831 aufhielt. Damals wohnte er zeitweilig mit seinem Freunde, dem Arzt Dr. Jan Matuszynski, zusammen, der schon im Alter von 33 Jahren an Lungentuberkulose starb. Auch Chopins jüngste Schwester Emilia erlag, 14jährig, diesem Leiden. Kurz nach dem Wiedersehen mit seinen Eltern in Karlsbad machte Chopin im November 1835 eine heftige Krankheit mit hohem Fieber und Bluthusten durch; das in Polen kursierende Gerücht, Chopin sei nach schwerem Leiden gestorben, wurde vom „Warschauer Curier“ dementiert. Sein erster persönlicher Krankheitshinweis findet sich in einem Brief vom Mai 1837: „Im Winter war ich wieder an Grippe krank. Man schickt mich nach Bad Ems, bisher denke ich nicht daran.“ Schon damals lautete die schriftliche Bemerkung einer Zeitgenossin: „Chopin ist ein unwiderstehlicher Mann; nur hustet er ständig.“ Nicht zuletzt durch seine angegriffene Gesundheit

ging 1836 die Verlobung mit Maria Wodzinska in die Brüche. Um so mehr schloß er sich jetzt an George Sand an. Von den Biographen Chopins wird allzusehr die selbstlose Rolle der Sand als Gefährtin und Pflegerin des todgeweihten Künstlers übersehen, wobei sie die eigene Begabung freiwillig in den Dienst von Chopins Genius stellte, und ihr praktischer Sinn, ihre Energie und Vitalität den idealen Gegenpol zu Chopins Weltfremdheit darstellten. Darüber hinaus wird die Gemeinsamkeit der um mehrere Jahre älteren und zudem nur wenig musikalischen Dichterin mit dem Komponisten, der literarisch nicht sehr interessiert war, stets zu den eigenartigsten Verbindungen in der Kulturgeschichte zählen.

Durch seinen beunruhigenden Gesundheitszustand veranlaßt, verbrachte Chopin mit George Sand und ihren Kindern den Winter 1838/39 auf der Insel Mallorca. Die landschaftlichen Schönheiten und die „himmlische Luft“, die den kranken Chopin „dem

Schönsten auf der Welt nahebrachten und ihn zum besseren Menschen“ werden ließen, versanken bald gegenüber der Monotonie einer kühlen Regenperiode. Chopin erkältete sich, aus der anfänglichen Bronchitis wurde ein hartnäckiger Katarrh, in dessen Gefolge bald die Symptome einer hochfieberhaften und von Auswurf begleiteten Lungen-schwindsucht beängstigende Formen annahmten. Chopin wurde von den drei behandelnden Ärzten, die seine Krankheit genau erkannten, Pflaster aufgelegt, jedoch verweigerte er jeden Aderlaß. Als es ihm etwas besser ging, kündigte der Wirt die nahe der Stadt Palma gelegene Wohnung, weil Chopin das Haus verseuche. Vor seinem Umzug in die weit außerhalb gelegene Kartause von Valdemosa mußte Chopin noch auf eigene Kosten das Haus aufputzen lassen. In der Einsamkeit des Klosters mit seinen dicken Steinmauern geriet Chopin bald in hochnervöse Erregung. „Zwischen Fels und Meer, in einem gewaltigen verlassenen Kartäuserkloster, kannst Du Dir mich wie in einer Zelle unfrisiert und blaß wie immer vorstellen . . . Eine Stille — man kann schreien —, es bleibt immer still.“ Obwohl man eigens aus Marseille ein Klavier herüberbringen ließ und Chopin an den *Préludes* arbeitete, „wurde für den reizbaren und schwer zu pflegenden Kranken der Aufenthalt in der Kartause daher eine Strafe und für mich eine Qual“ (G. Sand). Deshalb drängte Chopin zu Beginn des Jahres 1839 zum Aufbruch. In einem ungefederten Mietwagen mußte derselbe Weg nach Palma zurückgelegt werden, den sie einst heraufgekommen waren. Bei der Ankunft in Palma erlitt Chopin einen schweren Blutsturz. Auf der Heimreise nach Barcelona, die auf einem Frachtschiff vonstatten ging, kam es zu weiteren Lungenblutungen. In Barcelona wurde Chopin einige Tage lang von einem Marinearzt behandelt. Danach ging die Reise — Chopin mußte auch hier sein gesamtes Mobiliar bezahlen — auf dem gleichen Frachter nach Marseille weiter. Dort begab sich Chopin in die Behandlung des gut renommierten Dr. Cauvière, der ihn nach eingehender Untersuchung für gefährlich krank hielt und Bettruhe verordnete. „Das Blutspeien hat aufgehört, er schläft gut, hustet wenig und — vor allem! — er ist in Frankreich!“, schrieb G. Sand wie erlöst am 5. März 1839. „Mein Gesundheitszustand bessert sich von Tag zu Tag. Die Zuggpflaster, die Diät, die Pillen, die Bäder, und, mehr als alles, die unendliche Fürsorge meines Engels haben mich wieder auf die Beine gebracht, auf die etwas mageren Beine“, teilte Chopin am 12. März 1839 aus Marseille mit. Unter Dr. Cauvières Behandlung erholte sich Chopin innerhalb von zwei Monaten, so daß er im Anschluß an einen Abstecher nach Genua die Heimreise antreten konnte und wohlbehalten auf George Sands Landsitz Nohant im Juni anlangte.

Dort begab sich Chopin sogleich in weitere Behandlung, wobei ihm die Ärzte — er hatte deren über 30 in seinem Leben konsultiert, darunter französische und englische Kapazitäten neben Magnetis-seuren und Homöopathen — den wahren Grund seiner Krankheit zum Teil pietätvoll verschwiegen. In den nächsten sieben Jahren nahm das Lungen-leiden einen ebenso fortschreitenden wie monotonen Verlauf, frische Schübe wechselten mit spontanen Besserungen. Auch George Sand beschreibt in der „Histoire de ma vie“ die regelmäßigen morgendlichen Hustenanfälle, denn „ehe ich mich in

der Frühe aushüstete, ist es bereits zehn Uhr“. Schon jetzt mußte er deswegen die Unterrichtstätigkeit erheblich einschränken, und sein öffentliches Auftreten wurde immer seltener. „Schwächlich und bleich war er, hustete viel und nahm häufig Opium-tropfen auf Zucker oder Sirup, rieb sich die Stirn mit Kölnisch Wasser.“ Er, der Nichtraucher, litt unsäglich unter dem Zigarrenqualm, den die Sand verbreitete.

Ohne den alljährlichen vielmonatigen Sommer-urlaub auf George Sands Landgut, wo Liszt und Chopin häufig miteinander vierhändig spielten, wäre er seinem Lungenleiden noch viel rascher erlegen. Chopin, der nur ungern allein war, stürzte sich zu Beginn der Wintersaison allemal in das Pariser Gesellschaftsleben. Seines Vaters inständigen Wunsch, dem Salon nicht den Schlaf zu opfern im Interesse seiner Gesundheit und in dem seiner Kunst, respektierte Chopin keineswegs.

Im Jahre 1844 schien sich Chopins Gesundheits-zustand vorübergehend zu bessern, und die Freunde beschreiben das gute Aussehen des Patienten. Um diese Zeit wurde er von dem Homöopathen Dr. Molin, einem Kinderarzt, versorgt, „er weiß mich am besten zu behandeln, denn in mir ist etwas vom Kinde geblieben“. Chopin zog es nicht zuletzt deswegen in den Kreis der Hahnemann-Schule, weil deren Dosierung mild war und man ihm keine sinnlosen Aderlässe aufzureden versuchte. Die Medikation bestand hauptsächlich in der Verab-folgung von Schwefelmixturen, Diät und Opiaten. In jedem Winter lag Chopin wochenlang zu Bett. Sein Schüler G. Mathias schreibt über das Aus-sehen seines Lehrers im Jahre 1847: „Er war das Bild der Erschöpfung — der Rücken gekrümmt, der Kopf vorwärts gebeugt, aber immer war er lebens-würdig und von feinstem Benehmen.“ Als dann im Sommer 1847 der Bruch mit George Sand erfolgte, stand er, dem das Sparen stets fremd blieb, völlig mittellos da. Er hat dann bis zu seinem Tode auch nichts mehr publiziert. Obwohl er sich fast „die Seele aushustete“, unternahm er eine Tournee durch England und Schottland. Er reiste von London nach Edinburgh, Manchester und Glasgow. Zeitweise mußte ihn, den infolge zunehmenden Herzversagens eine hartnäckige Atemnot und Kör-perschwellungen quälten, sein Diener die Treppen hinauftragen, obwohl er nicht einmal mehr einen Zentner wog. Neue Lungenblutungen komplizierten das Krankheitsbild. Gerüchte über eine etwaige Vermählung mit seiner Schülerin Jane Stirling, welche die Englandreise arrangierte und ihm später mit einer hochherzigen Spende unter die Arme griff, dementierte er kategorisch: „Ich kann wohl im Spital krepieren, aber eine Gattin möchte ich nicht in Armut zurücklassen. Die Welt entschwindet mir — ich verliere mich —, ich habe keine Kraft mehr (London, November 1848) . . . und deshalb erkläre ich Dir, daß ich dem Sarge näher bin als dem Ehebett.“

Endlich Anfang 1849 nach Paris zurückgekehrt, mußte Chopin mit Schrecken feststellen, daß in-zwischen sein ehemaliger Hausarzt Dr. Molin verstorben war. „Jetzt behandelt mich Herr Simon, ein sehr berühmter Homöopath; aber sie raten herum und helfen nicht. Wegen des Klimas, der Schonung und der Ruhe sind sie sich alle einig. Die Ruhe werde ich eines Tages auch ohne sie haben!“ (Paris, 30. 1. 1849). Im Juni und Juli 1849

traten neben neuen Blutstürzen auch noch Dürchfälle auf. Selbst das gute Pyrenäen-Wasser, das Chopin in einem Brief vom Sommer 1849 erwähnt, vermochte die Situation nicht mehr zu wenden. Seine aus Polen herbeigerufene Schwester Luise fand den Bruder in hoffnungslosem Zustand. Anfang Oktober konnte er nicht mehr ohne Stütze im Bett sitzen, und um die Mitte dieses Monats hatte die Stimme ihren Klang verloren. Im Zustand schwerster Atemnot schrieb Chopin am 16. Oktober auf einen Zettel die Worte: „Da diese Erde mich ersticken wird, beschwöre ich Euch, meinen Körper öffnen zu lassen, damit ich nicht lebendig begraben werde.“

Nachdem ihm die letzte Ölung gegeben worden war, sah Chopin seinem Ende gefaßt entgegen. Zu den Freunden, die ihm einzeln die Hand drückten, sagte er: „Vous jouerez du Mozart en mémoire de moi.“ Der ihn behandelnde Arzt Dr. Cruveillé nahm eine Kerze und bemerkte, indem er sie gegen Chopins Gesicht hielt, daß die Sinne anfangen, den Dienst zu versagen. Als er ihn jedoch fragte, ob er Schmerzen empfinde, hörte man noch ganz deutlich die Antwort: „Plus!“ Mit dem Ruf „Matka,

moia biedna matka!“ („Mutter, meine arme Mutter!“) starb Chopin in der Frühe des 17. Oktober 1849 kurz vor drei Uhr. Im Tode wurde er jung und schön, da der Ausdruck der unseligen Ruhelosigkeit seines irdischen Seins, wie ihn besonders die Züge seiner letzten Photographie von 1849 widerspiegeln, ausgelöscht war.

Friedlich ist Chopin nach endlosem Ringen dem schweren und damals unheilbaren tuberkulösen Lungenleiden, in dessen hektischer Glut seine besten Werke entstanden waren, erlegen. Das Sektionsprotokoll, wonach das Herz infolge der krankhaften Veränderungen im Lungenkreislauf nicht weniger in Mitleidenschaft gezogen gewesen sein soll als die Atmungsorgane, fiel später einer Feuersbrunst zum Opfer. Die Trauerfeierlichkeiten in der Madeleine und auf dem Père Lachaise waren pompös und würdevoll zugleich. Auch seine letzten Wünsche wurden erfüllt: Man leerte auf den Sarg den Inhalt jenes Pokals mit polnischer Erde, welchen ihm die Freunde beim Abschied im Jahre 1830 mitgegeben hatten, und sein Herz wurde in der heimatlichen Heilig-Kreuz-Kirche von Warschau aufbewahrt.

Hildegard Weber

Dichtung in Tönen

Zu Hugo Wolfs hundertstem Geburtstag am 13. März 1960

„Ich heiße Hugo Wolf und bin im Jahre 1860 geboren, alles andere, was Sie über mich wissen wollen, finden Sie in meinen Werken.“ Der diese Worte an einen Fremden schrieb, welcher ihn um biographische Notizen gebeten hatte, tat das stolz, doch ohne Dünkel. Es geschah mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit. Alles Persönliche existierte für ihn selbst ja nur, insofern es Bezug auf sein Werk hatte.

Dieser Mann, Hugo Wolf, ist eines der tragischsten Beispiele der neueren Musikgeschichte für den Preis, den das Schicksal dem abfordern kann, den es zum Genie erkoren hat. Er verbrannte an dem Genius, der seine Schöpferkraft entzündete, er starb in der geistigen Nacht mehr als fünf Jahre lang, bis er endlich erlöst wurde. Ein Schicksal ähnlich dem Robert Schumanns, aber in vielen Zügen noch grausamer: weniger Lichtblicke haben das Leben des ein halbes Jahrhundert später, fast im gleichen Alter gestorbenen Hugo Wolf erhellt. Was ihn am Leben hielt, war das Bewußtsein seines

Auftrags, der ihn zu Zeiten wie ein Fieber schüttelte: in kaum mehr als drei Jahren, von 1888 bis 1891, sind seine wichtigsten Liederzyklen entstanden. Aufgewühlt, erschüttert, maßlos brachte er dann seine Eingebungen zu Papier. Während er noch an dem einen Liede schrieb, gewann schon das nächste in seinem Geist Gestalt. Tag für Tag ein Lied, manchmal zwei, sogar drei Lieder an einem Tag. Am Ende des Jahre 1888 konnte er in einem Brief an seine Mutter ein stolzes Fazit ziehen: „... es war das fruchtbarste und deshalb auch das glücklichste Jahr meines Lebens. In diesem Jahr komponierte ich bis auf den heutigen Tag nicht weniger als 92 Lieder und Balladen, und zwar ist mir unter diesen 92 Liedern nicht ein einziges mißraten.“

In Zeiten solcher schöpferischen Eruptionen, die mit quälenden Perioden völliger geistiger Unfruchtbarkeit abwechselten, hat Hugo Wolf ganze Dichter „auskomponiert“, monatelang nur Goethe, nur Mörike, nur Eichendorff. Nie wieder seit

Shubert ist in einem so dämonischen Schaffensprozeß eine solche Fülle des Vollkommenen entstanden. Im Bereich des Liedes war dies wohl die reinste Erfüllung der romantischen Sehnsucht, Dichtung und Musik völlig miteinander zu verschmelzen (wie sie in Wagners Gesamtkunstwerk ihre entsprechende dramatische Form gefunden hatte).

Dieser Grad der Identifizierung mit dem Dichter, wie ihn Hugo Wolf erreicht hat, ist seither nicht wieder bei einem anderen Komponisten gefunden worden. Wolf prägte für Mörike, für Eichendorff und Goethe einen jeweils eigenen, klar unterscheidbaren Stil. Er machte „die Essenz der Verse hörbar“, wie es Ernest Newman in seinem Buch über Hugo Wolf (von 1907) ausdrückte. Solches Aufgehen eines Geistes in dem anderen, im Medium zweier ineinander verschmelzender Künste, ist freilich nur möglich gewesen als letzte Stufe eines hochdifferenzierten romantischen Individualismus. Eine Steigerung war nicht mehr denkbar, und es hat sie nicht gegeben.

Shuberts weitaus stärkerer melodischer Genius entzündete sich noch an den geringsten Versen. Wolf hat nie etwas vertont, was ihn nicht von der dichterischen Qualität her inspiriert hätte. Seine Einfühlungsgabe führte ihn ungehindert auch in fremde Bereiche: in den von Paul Heyse mit Geschick ins Deutsche übertragenen Gesängen des Spanischen und des Italienischen Liederbuches hat er mit unfehlbarer Sicherheit Kolorit und Rhythmen jener südlichen Länder getroffen, Kastagneten- und Mandolinenklänge, aber fern jedes billigen „Lokalkolorits“, gleichsam auf einer spirituellen Ebene andeutender Erinnerung. So ist in diesen beiden Zyklen der Extrakt eines jeden Liedes auf die knappste, durchsichtigste, auf die sparsamste klangliche Formel gebracht. Zugleich erreicht er damit Bezirke des seelischen Ausdrucks, die bisher noch nicht erschlossen waren: ein Motiv von zwei, drei Noten, eine rhythmische Verschiebung, ein Akkord, eine einzige Tonrückung kann die entscheidende geistige Wendung bedeuten. Zumal der Klavierpart hat hier und überall bei Wolf eine selbständig deutende, eine sprechende Funktion. Daher die langen Nachspiele, die die klingende Zwiesprache zu Ende führen, wie bei „Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen“, dem bravourösen letzten Gesang aus dem Italienischen Liederbuch, wo das Publikum, von dem Schwung mitgerissen, regelmäßig in das Nachspiel hineinzuklatschen pflegt.

Gerald Moore, außer Benjamin Britten wohl der bedeutendste englische Begleiter und Mitgestalter am Klavier in unseren Tagen, erzählt sehr amüsant, wie ihn Frieda Hempel einst aufgefordert habe, doch diesen „überflüssigen“ Schluß zu streichen und nach dem strahlenden: „zehn in Castiglione“ einfach mit einem Akkord zu schließen! (In Moores „Singer and Accompanist“, einer höchst gescheiterten Analyse von fünfzig berühmten Liedern.) Es ist leicht vorstellbar, was Hugo Wolf selbst zu ähnlichen Vorschlägen erwidert haben würde, nach den Proben seiner sarkastischen, mitunter geradezu selbstmörderischen Feder, wie sie sich in seinen gesammelten Kritiken bieten. Drei Jahre nämlich hatte er diese ätzende, unbarmherzige, unerbittlich aufrichtige und ausgesprochen brillante Feder im „Wiener Salonblatt“, einem Wochenblatt

der eleganten Gesellschaft, geschwungen, in dem sich zwischen Klatsch und Eitelkeiten Wolfs todernst gemeinte Berichte über das Wiener Musikleben seltsam ausnahmen. Der „wilde Wolf“ und Wagnerianer vom „Salonblatt“ war eben vierundzwanzig, als er diese Tätigkeit begann. Er hat seine Kritiken später selbst zum großen Teil nicht mehr goutiert, wenn auch seine Urteile als solche nicht revidiert. Wie etwa das folgende aus einer späteren knappen Selbstbiographie des Dreißigjährigen in einem Brief: „Mit Vorliebe Brahms beschimpft, was mich heute noch freut...“ Für den heutigen Leser ergeben sich darin amüsante und unerwartete Parallelen etwa zum heutigen Opernbetrieb, wenn man liest, wie Wolf zu einem Gastspiel der damals hochberühmten Wagner-Sängerin Rosa Sucher quasi nebenher bemerkt: „... unsere Hofopernsänger sind auf ihrer heimischen Bühne fremde Gäste...“

Wolfs Bestimmung war nicht die des Kritikers. Er hat das erkannt, als er sich drei Jahre später ganz der Komposition ergab, mit so verzehrender Ausschließlichkeit, wie das seinem Temperament entsprach. Die geniale Einseitigkeit, mit der er dabei die Liedkomposition bevorzugte, hat ihn gelegentlich als selbst auferlegte Fessel bedrückt. Er versuchte sich in anderen Bereichen, aber das meiste seiner Klavier-, Orchester- oder Kammermusikkompositionen ist nicht über Fragmente herausgekommen. Das d-Moll-Streich-Quartett, die Italienische Serenade gehören zu den Ausnahmen. Sich die Oper zu erobern, war sein sehnstüchtiger Traum. Der „Corregidor“ hat das nur zum Teil erfüllt. Bis in die letzten Tage vor seiner Katastrophe war Hugo Wolf mit seiner zweiten Oper „Manuel Venegas“ beschäftigt. Sie konnte nicht einmal in ihrem ersten Akt vollendet werden.

Was ihm hier nicht vergönnt war, wurde ihm um so vollkommener im Lied geschenkt. Ein Kompendium menschlicher Empfindungen breitet sich in den Liederzyklen aus: Zärtlichkeit und Leidenschaft, Melancholie, Zorn, Schmerz und Humor, liebende Verückung und Andacht. Es ist in ihren ausziselierten Details große Musik, ein Mikrokosmos des menschlichen Herzens, und wie alle große Musik ist sie unabhängig von der Mode des Tages. Sie ist höchst anspruchsvoll, technisch und geistig ausgesprochen schwer zu interpretieren. Denn der Sänger kann sich in diesen Liedern nicht „ergehen“, er muß mitdenken. Das Mitempfinden allein genügt nicht. Empfinden aber ist leichter als Denken.

So sind die großen Hugo-Wolf-Interpreten nie zahlreich gewesen, und in dem Maße, in dem in unseren Tagen die Liederabende immer seltener wurden, schmolz auch ihre Zahl dahin. Den Pessimisten, die schon seit geraumer Zeit das Ende aller Liedkunst voraussagen, mag es immerhin als Hoffnungsschimmer erscheinen, daß die Überlieferung der Wolf-Interpretation noch von einer kleinen Elite von Sängerinnen und Sängern bewahrt wird, an ihrer Spitze Dietrich Fischer-Dieskau, in dem sich für unsere Begriffe alle Ansprüche und alle Wünsche in bezug auf die Hugo-Wolf-Darstellung erfüllen. Vielleicht ist dies, aber auch ein Hoffnungsschimmer dafür, daß der Mensch allmählich wieder erstehe aus der konformen Masse: der hörende, mitdenkende Mensch, den Hugo Wolfs Kunst im Atem großer Interpreten voraussetzt.

Der letzte Symphoniker - Zum Tode von Fritz Brun

Manch einer, der die Hauptüberschrift liest, wird Protest dagegen einlegen und darauf hinweisen, wie dieser und jener Komponist unserer Tage in seiner Werkreihe nicht nur vereinzelte Symphonien vorzuweisen habe, sondern eine ganze Anzahl. Und doch, möchte ich behaupten, stimmt der Titel in einem gewissen Sinne. Denn Fritz Brun, dessen Tod im 82. Lebensjahr am 29. November 1959 gemeldet worden ist, darf als der letzte Symphoniker alten Stils angesprochen werden. 1878 in Luzern geboren, ist Brun seiner Zeit treu geblieben — durch dick und dünn, ist man versucht zu sagen. Denn er war konservativ, und nicht in des Wortes schlechtester Bedeutung. Der Dreißigjährige ist mit seiner ersten Symphonie hervorgetreten, der über Siebzigjährige hat seine zehnte und letzte vorgelegt. Und wenn er zwischendurch ein Konzert für Klavier oder Cello schrieb, dann ähnelte es einer Symphonie mit obligater Hauptstimme, und die einsätzigen Orchesterwerke treten ebenfalls nicht aus der Hauptbahn. Ja, selbst seine gewichtigen vier Streichquartette — fünfzig Jahre liegen auch hier zwischen dem ersten und letzten — bleiben ebenfalls dieser Linie treu, und nur das wenige Vokale tritt ein wenig abseits.

Doch gerade dies Vokale betrachtete Fritz Brun als Pflichtaufgabe, weil er doch während drei Jahrzehnten neben den Berner Symphoniekonzerten die großen Chöre der Bundesstadt zu leiten hatte. Doch Pflichten dieser Art waren ihm unbequem; eher daß er sich zur Abwechslung dazu entschloß, für Paul Sacher und sein Baseler Kammerorchester ein nur von Streichern begleitetes Klavierkonzert zu schreiben. Solche Aufträge aber trafen bei ihm selten ein. Er schrieb, mußte schreiben, doch meist für sich allein. Zwar wußte er, daß eine jede seiner Kompositionen aufgeführt werde; wenn nicht durch einen anderen, so be-

stimmt durch seinen Freund Volkmar Andreae in Zürich. Weiter dachte er kaum, und über die Landesgrenze hinaus schon gar nicht. Dennoch erfreute er sich hohen Ansehens, obwohl er alles andere als ein einfacher Charakter war. Der Dirigent in Bern (und gelegentliche Gast in anderen Schweizer Städten) tat seine Pflicht; er brachte herrliche Konzerte im Casinosaal und namentlich im Münster heraus, und als Begleiter am Flügel war er manchmal wunderbar, so wie es fast nur schaffende Musiker sein können, denen das Nachschaffen Erholung bedeutet. Der Dirigent Brun konnte aber auch anders, konnte recht abweisend sein; dort nämlich, wo er nicht mit dem Herzen dabei war.

Früh hatte er sich im Tessin, im durch seinen Gottesacker berühmten Morcote am Luganer See, ein Refugium gesichert, das er schon während seiner Berner Amtszeit wann immer möglich aufsuchte. Als der wenig über Sechzigjährige sich zurückzog von der Öffentlichkeit, lebte er fortan abgeschieden im Südkanton und ließ sich diesseits des Gottahards nur noch selten blicken. Seine Liebe galt wenigen Gleichgesinnten, seinem Rebberg und seiner Arbeit. Er wurde deswegen nicht zu einem Vielschreiber; im Gegenteil dürfte sein Werkverzeichnis eines der bescheidensten überhaupt sein, wenn man es bloß nach der Anzahl des Hinterlassenen mißt. Aber eben: in der Mitte stehen die zehn ausgewachsenen und ausgereiften Symphonien. Sie setzen die Linie Brahms=Bruckner eigenständig fort, sind meist herb, ja knorrig in ihrem Grundgehalt, und niemals irgendwie verbindlich. Das Ebenbild dessen, der sie geschrieben hat im vollen Bewußtsein, daß sie sich niemals in die Breite auszuwirken vermöchten. Doch er konnte nicht anders. Er war eben: der letzte Symphoniker.

Hans Ehinger

Nochmals: das »Cello«

Recht haben Sie, Herr Bickel, sehr recht! Nur: ob's hilft? Die armen Kollegen »Cellisten« — nun sehen sie sich entlarvt: sie spielen ein Instrument, das es gar nicht gibt, sie sind »Chen-Spieler«. Allerdings, glaube ich, sie wenigstens wußten das bereits.

Und doch und nochmals: Sie haben recht mit Ihren Ausführungen — natürlich recht. Indessen: nur so weit es sich um objektive Sauberkeit der Sprachregelung handelt. Die aber findet einen wunderlichen, gleichwohl lebensberechtigten Widerpart im lebendigen Sprachgebrauch. Der Sprachgebrauch ist oft widersinnig, er ist häufig grausam; in unserem Falle, woran Sie in Ihrer Glosse erinnern,

grauenhaft. Aber er, als eine lebendige, als eine da-seiende, eine ins menschliche Tun und Lassen verwebte Erscheinung behält sein Recht, sein Berechtigsein in der Praxis des Alltags. Wider alle besseren Einsichten der Fachkundigen behauptet er sich; was sich im Volksmund seit vermutlich über 150 Jahren eingebürgert hat, läßt sich nicht mehr wegoperieren.

Übrigens haben die »Chen-Spieler« Schicksalsgenossen: etwa in der Gilde der »Bein-Spieler«, der Gambisten, die schon im 18. Jahrhundert — wenn nicht früher — so benannt wurden. Es ließen sich leicht zahlreiche weitere Beispiele für logisch unsinnigen Sprachgebrauch anreihen.

Gewiß war es ursprünglich Vereinfachung, Bequemlichkeit, die zu dem „blühenden Blödsinn“ des Sprachgebrauchs Anlaß gab. Nachdem das nun einmal geschehen war, hat sich als Folge ergeben, daß in den breiten Kreisen der Allgemeinheit Unkenntnis über Zusammenhang und Ursprung des Wortes „Cello“ sich eingestellt hat. Immerhin: gar so arg und gar so ausnahmslos wird ja nun auch wieder nicht gesündigt. In der Fachliteratur, in den Noteneditionen vertrauenswürdiger Verlage werden Sie die ungebildete und unsinnige Abkürzung kaum jemals finden. In Fachzeitschriften passiert sie zuweilen — es kommt, scheint mir, aber darauf an, in welchem Zusammenhang das geschieht. In qualifizierten Fachbeiträgen erscheint sie auch mir als ein zu vermeidender Lapsus. In Berichten und Besprechungen möchte ich sie, dem eingebürgerten Sprachgebrauch gemäß, „passieren“ lassen. Wägen Sie, sehr verehrter Herr Kollege, einmal die beiden Worte „der Meistercellist“ und „der Meistervioloncellist“ unbefangen auf Ihrer Zungenspitze! Ich weiß nicht: mir scheint es nicht nur „eine Konzession an die Faulheit“, wenn ich die erste Bezeichnung persönlich vorziehen würde. Eine Konzession (wider besseres Wissen) an die sprachliche Tradition, an das gewachsene Herkommen, an die Üblichkeit — das gebe ich zu. Aber solche Konzession erscheint mir als vertretbar, ja als sinn gemäß erforderlich.

Zugegeben sei, daß in gedruckten Konzertprogrammen die „korrekte“ Bezeichnung häufig nicht eingehalten wird, aber unbedingt wünschenswert wäre. Ob man mit der Tagespresse und ihren Berichterstattungen so strenge ins Gericht gehen sollte, erscheint mir als zweifelhaft. Deren Leserkreis besteht vorwiegend aus Menschen, die dem eingebürgerten Sprachgebrauch verhaftet sind. Mir ist's noch nie begegnet, daß Eltern, die sich über die Instrumentenwahl ihres Kindes beraten oder es für Violoncello-Unterricht anmelden wollten, anders als vom „Cello“ gesprochen hätten. Und ich muß gestehen: ich wäre mir als ein grober und taktloser Schulmeister vorgekommen, wenn ich sie hätte korrigieren wollen.

Ebenso würde ich gewiß keinen Dirigenten rügen wollen, der in der Hitze des Proben tempos die Herren Kontrabässe kurzweg mit „Bässe“ anredet. Er wie die Herren wissen, daß sie das Instrument genannt Kontrabaß spielen. Aber sie spielen eben denn doch in dem betreffenden Orchesterwerk die Baßstimme, den Baß. Warum nicht sollte im lebendigen Geschehen der Praxis so gut wie der Chorleiter etwa fordert „bitte die Bässe etwas mehr markiert“, auch der Orchesterdirigent sagen dürfen „bitte die Bässe nicht ganz so dick“ oder was sonst er diesen zu sagen hat?

Ganz so schlimm, wie Sie meinen, steht es auch mit der Aufklärung der Studierenden in den Musikschulen wohl kaum. Sie haben in Ihrer eigenen Studienzeit da offenbar Pech gehabt. In den Seminaren und Musikschulen, die ich in meiner Berufslaufbahn geleitet habe, blieb kein Beteiligter im unklaren darüber, daß die „Kniegeige“ rechtens ein „Violoncello“ sei. Allerdings meinten wir dann,

wenn und soweit diese Tatsache klargestellt sei, sollte man den eingebürgerten lässigen Sprachgebrauch getrost hingehen lassen. Und so wird's wohl nicht nur an meinem Institut, sondern auch an den anderen Bildungsstätten sich verhalten haben.

Ich versuche, wie Sie bemerken, dem Sprachschnitzer im herkömmlich gewordenen Sprachgebrauch seine Daseinsberechtigung einzuräumen. Die Verwendung der an sich völlig sinnlosen Abkürzung „Cello“ ist mir noch immer hundertmal lieber, als wenn ich lesen oder hören müßte: der b. c. ist vom VLC. auszuführen. Dann doch schon lieber: der „Continuo“ (ebenfalls ein Sprachschnitzer) ist vom „Cello“ auszuführen.

Ärgerlich werde ich allerdings, wenn ich alle paar Wochen einmal in Tageszeitungen vom „Violoncello“ lese. Nein, dann doch lieber „Cello“.

Herr Kollege, wir haben hier einen Diskurs um Worte geführt. Ein Streit um Worte soll nicht verachtet werden. Er ist wichtig, denn Sauberkeit der Begriffe und Wortbildungen ist ein unabdingbarer Wertbestand aller echten Kultur. Freilich, worin sich Ihre und meine Gedanken vorerst unterscheiden, ist, daß Sie den Standpunkt der gütigen Genauigkeit vertreten, während ich der wunderlichen Welt des profanen Sprachgebrauchs ihre Daseinsrechte einzuräumen gewillt bin.

Lassen Sie mich mit einem Satz in Anlehnung an Goethesche Diktion unseren Diskurs abschließen: und so mag denn, allen besseren Einsichten zum Trotz, es bei dem bisherigen Verfahren und Gebrauch sein Bewenden haben.

Paul Friedrich Scherber

Für das »Cello«

Vom rein philologischen Standpunkt aus hat Ernst Bickel mit seinen Ausführungen in Nr. 1, 1960, der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vollkommen recht, wenn er die Abkürzung „Cello“ beanstandet, denn die italienische Sprache kennt kein Wort „cello“, sondern nur „violoncello“. Aber der deutsche Sprachgebrauch hat die knappere Form seit langem in Tageskritiken, Zeitschriften und Büchern sanktioniert. Man darf sie deshalb ruhig annehmen, ohne das Gefühl zu haben, Gesetze der Grammatik und Rechtschreibung zu verletzen. Die von Ernst Bickel bekämpfte Bezeichnung „Bassist“ ist mir nur für Sänger bekannt. Meine Erfahrung ist, daß der Kontrabassist — in englischsprechenden Ländern „doublebass player“ betitelt — in deutschen Ländern stets seinen „legitimen“ Namen erhält. Es sind doch wohl nur wenig orientierte Musikfreunde, die ihn lässig als „Bassist“ deklarieren. Das Sauberhalten einer Sprache in künstlerischen Gebieten ist gewiß eine begrüßenswerte Prozedur, nur sollte sie nicht den Charme volkstümlicher Ausdrucksweise ausmerzen.

Artur Holde

Berlin

Viel neue Musik

Stattlicher Aufmarsch westdeutscher und ausländischer Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten (darunter Arno Erfurth als überzeugender Vermittler von Hindemiths „Ludus tonalis“), viele aufstrebende junge Talente, eine Fülle von Orchester-, Chor- und Kammermusikkonzerten, dazu die oft beachtlichen Veranstaltungen der Berliner Stadtbezirke (in Steglitz eine Reihe „Berliner Musik von ehemals und heute“), in der Oper an der Kantstraße Umzugssorgen, aber ein reiches Repertoire, betreut von einem hervorragenden Ensemble, dessen Spitzenkräfte leider, wie auch anderswo üblich, oft durch Abwesenheit glänzen: — das alles ergibt, daß die Berliner Musikfreunde auf ihre Kosten kommen, mögen sie nun auf das bewährte Alte oder auf das noch nicht bewährte Neue schwören. Im genannten Hause an der Kantstraße, das im Herbst nächsten Jahres seine Pforten schließen wird, wenn der stattliche Um- und Neubau der Städtischen Oper an der Bismarckstraße aufnahmebereit ist, erlebte man nach Schönbergs „Moses und Aron“ eine packende Aufführung von Alban Bergs „Wozzeck“, die eindringlich für die Werte des 1925 unter Erich Kleibers Leitung in der Lindenoper aus der Taufe gehobenen und dann zu Weltruhm gelangten Werkes sprach. Dieser „Wozzeck“, bei dem man die Aufführungsschwerpunkte diesmal betont stark setzte (musikalische Leitung: Richard Kraus, Regie: Wolf Völker, als Titelfigur überragend: Dietrich Fischer-Dieskau) wird ein einsames, ein einzelnes Werk bleiben, aber wir werden es lieb behalten als starken musikalischen Ausdruck einer Zeit, die, um ihren Jammer hinauszuschreien, zerfetzte Laute zu einer selbstsam eindringlichen Sprache zusammenballte.

Im Sender Freies Berlin, der seine Veranstaltungsreihe „Musik der Gegenwart“ mit anerkennenswertem Mute fortsetzte, vereinigte ein von dem eifrig bemühten Amerikaner Francis Travis geleitetes, vom Radio-Sinfonieorchester ausgeführtes Orchesterkonzert die Namen Varèse, Nilsson, Wildberger, Pousseur, Krenek und Schönberg. Der letztgenannte gibt sich in seinem knappen, 1946 entstandenen „Prélude zu einer Genesis-Suite“, einem Auftragswerke, als Weltanschauungsmusiker, der sich mit seiner zwölftönigen, am Schluß in Chor-Vokalismus mündenden Musik an der Größe des biblischen Vorwurfs emporrankt. Das wirkt heute noch auf uns, während Edgar Varèses „Integales“ von 1925 mit ihren Bruitinismen uns zwar musikgeschichtlich bemerkenswert er-

scheinen als Vorstoß in ein der Welt der Technik sich näherndes musikalisches Neuland, aber doch schon gestrig anmuten angesichts dessen, was wir inzwischen an Klangüberraschungen erlebt haben. Zu diesen Überraschungen gehören Henri Pousseurs dreisätzige „Reime für verschiedene Tonquellen“, eine Schöpfung von 1958. Hier wollen sich die üblichen Orchesterklänge mit elektronisch erzeugten Klängen verbinden. Aber das Hauptorchester auf dem Podium und die „reimenden“ zwei kleineren Orchester rechts und links auf den Rängen taten nichts als das Publikum berunruhigen, das — anders als in Donaueschingen — gleichwohl höflich klatschte. In der Nähe dieses Stückes wirkte die Szene der Eurydike aus dem zweiten Akt von Ernst Kreneks „Orpheus“-Oper wie die Erinnerung an ein Erlebnis, das uns heute, nach 34 Jahren, nicht mehr erreicht. Aber auch ein hochmodernes, verzwickte errechnetes Stück wie die Solo-Kantate „Ein irrender Sohn“ des jungen Schweden Bo Nilsson kommt trotz gewisser Stimmungswerte, die dem stammelnden Text eignen, beim Hörer nicht recht an, dem sich hier eine von der Altflöte umspielte Frauenstimme vor bunt flimmernden Orchesterklängen mitteilt.

Stärker wirkte des Schweizer Jacques Wildberger Kantate „Ihr meint, das Leben sei kurz“, nach streng gezirkelten altjapanischen Gedichten, die um kleine Ereignisse des Lebens im Wandel der Jahreszeiten kreisen. Gewiß wird hier, wo ein gemischter Chor und zehn Instrumente aufgeboten sind, die Sinnfälligkeit des Gustav Mahlerschen „Liedes von der Erde“ nicht erreicht. Wildberger verliert sich zu oft in Tonmalereien, aber als Beispiel heutiger Madrigalistik läßt man sich seine bei aller Zwölftönerei doch anschauliche Musik gern gefallen.

In die Programme der Berliner Abonnementskonzerte muß das Neue oft eingeschmuggelt werden. Die Berliner Philharmoniker widmen ihm aber auch Sonderkonzerte, und bei einem solchen Sonderkonzert erklangen, von Richard Kraus sorgsam und schlagkräftig betreut und vom Orchester, dem sich der ausgezeichnete Tenorist Helmut Krebs beigesellte, virtuos gespielt, Werke von Egk, Berger und Britten. Werner Egks einem indischen Märchen folgendes Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“, vom Komponisten neuerdings gekürzt, gestrafft und schärfer auf das Eigentönerrische ausgerichtet, wurde beifällig aufgenommen. Die Geschichte des Bauern Gamani, der, obschon



Berlin
„Wozzeck“
Helga Pilarczyk
(Marie); Dietrich
Fischer-Dieskau
(Titelpartie)

wegen angeblicher Übeltaten hart verklagt, schließlich durch sein furchtloses und gütiges Verhalten doch seine Unschuld beweist, wird hier von einer Musik umkleidet, die von Strawinsky und Orff herkommt, eine schlagkräftige, kurz angebundene, rhythmisch lebendige Musik, die im Wechsel von Tenorsolo und Chor die Vorgänge deftig und lautstark begleitet, wobei das „Ostinato“ eine bedeutungsvolle Rolle spielt. Bei Theodor Bergers „Symphonischem Triglyph“ mochten sich ältere Berliner Hörer daran erinnern, welche Entrüstungstürme ein früheres Werk des gleichen Komponisten in der ehemaligen Philharmonie erregte. Diesmal spendete man höflich Beifall. Denn Berger gibt gutgemeinte Durchblicke auf die Landschaft der Schubertschen Musik. Ein Tongeschehen von tarantellaartiger Hast umkreist dreimal Schubertsche Melodien: viel Aufgeregtheit und Klingklang um herrlich tönende Stille! Tiefer haften blieben Rimbaud-Brittens „Illuminations“ für Tenorsolo und Streichorchester. Man war dankbar für diese lyrisch-ekstatischen Visionen eines unfassbar frühreifen Dichters, die ein kongenialer englischer Komponist mit starker Formkraft in zauberisch tönende Wirklichkeit übersetzt hat.

In einem philharmonischen Konzert, das der von der Berliner Presse seit einiger Zeit nicht mehr ganz so freundlich wie früher beurteilte Wolfgang

Sawallisch leitete, erklang als Einleitungsstück Hans-Martin Schneidts „Konzert für Streichorchester“, das der Komponist 1953 seinem Lehrer Karl Höller gewidmet hat. Schneidt, im bayrischen Unterfranken geboren, in München musikalisch ausgebildet, wurde, obschon erst 25 Jahre alt, 1955 Leiter der Spandauer Kirchenmusikschule und hat sich als Chordirigent, Organist und Cembalist in Berlin rasch einen Namen gemacht. Sein dreisätziges, prall mit ungestüme Ausdrucksmusik gefülltes Werk lebt von einer fünftönigen Grundreihe und einer rhythmisch betonten Figur und wächst sich in kunstvoller Mehrstimmigkeit zu einem sinfonischen Bekenntnis aus. Zwischen dem zornig zupackenden ersten und dem burschikosen dritten Satz steht ein sinnendes, leidenschaftlich sich erhebendes Andante. Schneidt weiß dem Streicherklang durch gegensätzliche Mehrstimmigkeit reizvolle Wirkungen abzugewinnen. In den Ecksätzen hat seine gedrungene, lebendig sprechende Thematik altbarocken Zuschnitt. Was dem als Talentprobe beachtenswerten Werke fehlt, das sind die Atempausen: es leidet an einem Übermaß von kontrastpunktischer Regsamkeit. Die Hörer fühlten sich unmittelbar angesprochen und belohnten den anwesenden Komponisten, den eifrig bemühten Dirigenten und das sich willig einsetzende Philharmonische Orchester mit reichem Beifall. **Erwin Kroll**

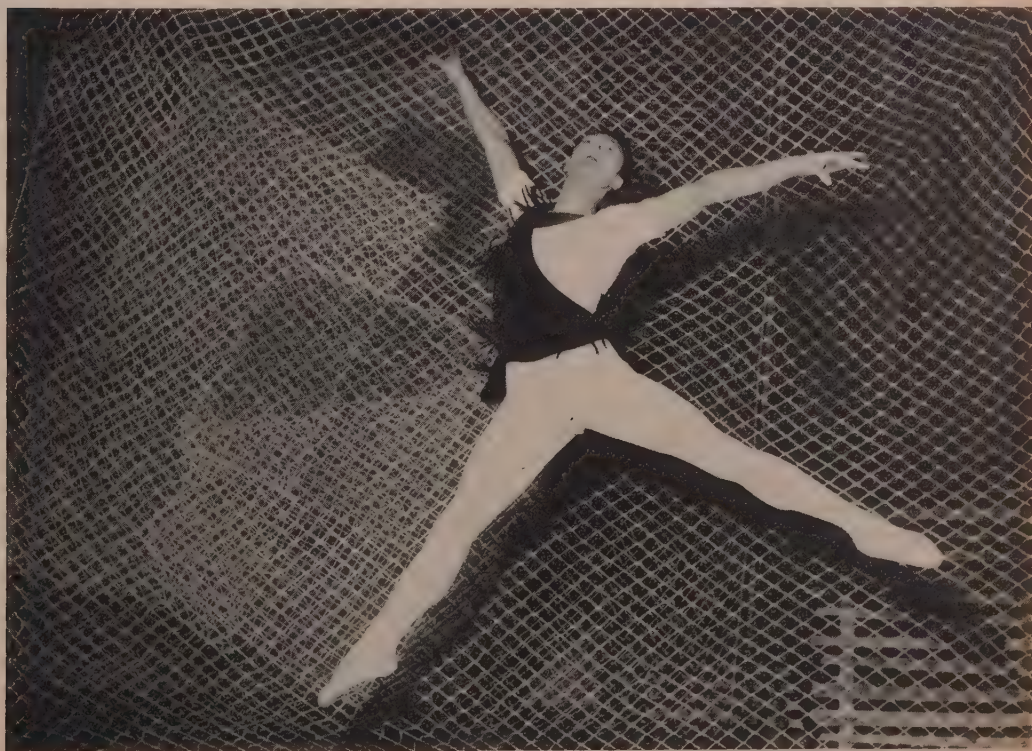
Werner Egks neues Ballett

Als Souvenir brachte Werner Egk von einer Reise zu den karibischen Inseln ein haitianisches Volksliedchen mit, das er mit allen Raffinessen modernen Orchesters aufputzte, zergliederte, zerlegte und kunstvoll abwandelte. Freiburgs „Musica Viva“ hob vor wenigen Wochen diese „Variationen über ein karibisches Thema“ aus der Taufe. Egk hat dem Werk eine Doppelrolle zugedacht; auch auf der Bühne soll es sich bewähren. Es heißt nun „Danza“, ist ein abstraktes Ballett und erlebte in der Münchner Staatsoper seine szenische Uraufführung. Die Musik ist effektsicher, mit prickelnden Farben und lebhaften Rhythmen, mit Flöten- und Klaviersoli à la Strawinsky, mit gleißendem, sinnlichem Kolorit und grotesken und ironischen Tönen; eine Art Egksche „Rhapsody in Blue“, wie diese europäisch traditionelle Musik mit einem Schuß Exotismus alkoholisierend. Die Choreographie schuf der neue Münchner Ballettmeister Heinz Rosen; sie nimmt vom ersten Moment an gefangen. In einem luftigen, schwerelosen Bühnenbild von Helmut Jürgens befindet sich hinter Fischernetzen die Welt der farbigen Urbewohner. Wie Kreneks Jonny selig die Menschheit einst nach seiner Geige tanzen ließ, taucht hinter ihnen vorübergehend ein Neger auf, der durch den verblüffenden Schatten, den er wirft, ins Riesenhafte wächst, Symbol einer fast schon unheimlichen Lebenskraft. Im Vordergrund der Bühne läuft in dessen ein unbeschwertes Variationenspiel der Formen und Figuren ab. Temperamentvolle Gruppen-

tänze wechseln mit aparten Soli. Der Schluß ist reiner Übermut, ein Konfettiregen aus Strohähuten, die über die Bühne wirbeln. Federleicht schwebt Dulce Anaya als Protagonistin über die Bühne, von Rainer Köchermann geschmeidig sekundiert.

Zweites Werk des Abends war Egk schon vor zwanzig Jahren komponierter und in München bereits zum drittenmal neuinszenierter „Joan von Zarissa“. Das Werk erschien in einer von der ursprünglichen Form abweichenden Fassung. „Joan von Zarissa“ hat bekanntlich den Reiz des Vielschichtigen, steht auf der Grenze der Gattungen, der Grenze der Stile und am Kreuzpunkt der Epochen. Zu Ballett und Pantomime tritt Gesang; spätgotische Gedichte des Charles d'Orleans bilden Hintergrund und Kommentar; die höfische Atmosphäre herbstlichen Mittelalters wird Schauplatz für die Abenteuer einer der leuchtendsten Gestalten der Renaissance, und dies alles stellt Egk auf einem Theater von barockem Prunk und barocker Vielfalt dar. Mit kühnem Griff hat er die scheinbar widerstrebenden Elemente den Gesetzen seines Theaters unterworfen. Bisher bedeuteten die Chöre auf die Texte des Charles d'Orleans — dank ihrer reizvollen Mischung von altertümelndem Stil und raffinierter Chromatik die musikalischen Höhepunkte — für den dramatischen Ablauf ein retardierendes Moment. Jetzt entfallen sie und werden von Egk durch Sologesänge, die gleichzeitig tänzerisch ausgedeutet werden, ersetzt. Ihre wesentlich-

München
Rainer
Köchermann
in „Danza“



ste Funktion jedoch bleibt erhalten: nach wie vor verkörpern sie in ihrer Formenstrenge ein normatives Element und bilden damit ein Gegengewicht zu dem von Schuld zu Schuld eilenden Bühnengeschehen. Die Choreographie von Heinz Rosen war wiederum außergewöhnlich dicht und suggestiv, formvollendet in der Strenge des höfischen Zeremoniells, ohne je starr zu werden. Heino Hallhuber hatte als Joan die federnde und, wenn es sein muß, auch lässige Eleganz des grandiosen Verführers. Die Wirkung der Isabeau wird um so größer sein, je königlicher und unnahbarer sie zu-

nächst zu erscheinen vermag. Natascha Trofimowa verfügt über solch stolze Haltung, und sie verliert sie auch nicht, wenn sie widerstrebend und doch magisch angezogen dem Joan verfällt. Werner Egk stand selber am Dirigentenpult. Seine Persönlichkeit bewirkte, daß das Orchester die Ballettaufführung nicht mit der linken Hand abtat, wie sonst oft, sondern sie so ernst nahm, wie sie genommen werden muß. Damit erhielt die Aufführung zu ihrem szenischen Glanz auch das ihr zukommende musikalische Feuer. Sehr starker Publikumserfolg.

Helmut Schmidt-Garre

Dortmund

Westerman-Uraufführung »Prometheische Fantasie«

Fast schon wie titanischer Trotz mutet es an, daß in dieser Spielzeit gleich zwei neue Opern erscheinen, die den Prometheus-Mythos als Stoff oder Grundidee nehmen, ein Thema, für das man nicht erst seit Goethe und Beethoven die „titanische“ Bewältigung fordert. Im einen wie im andern Fall, bei Rudolf Wagner-Régenys „Prometheus“ (Kassel) wie nun bei des 65jährigen Gerhart von Westermans „Prometheische Fantasie“ ist sie ausgeblieben. Im allgemeinen mag die musikalische Gegenwart dem Ausdruck lapidarer Kraft wenig entsprechen — die idealistische Kraftmeierei haben wir gründlich satt —, zur sensiblen Umsetzung aber bedürfte es einer weit differenzierteren Tonsprache als der, deren beide Komponisten, prominente Berliner, heute in Ost und West getrennt, mächtig sind.

Westermans selbstverfaßtes, in der sprachlichen Diktion Einfachheit anzielendes, aber manche Stilblüte förderndes Textbuch stellt die eigentliche Prometheus-Sage in eine Rahmenhandlung: erster Akt — klassische Landschaft, vierter Akt — Prometheus-Felsen. Die zwischenliegenden Akte spielen in der Gegenwart, und die gedankliche Verknüpfung besteht darin, daß Prometheus auch damit ungeheuerlich bestraft ist, in Ewigkeiten erleben zu müssen, wie seine Gabe des Feuers, sprich Gefühl, Liebe, Leidenschaft, künstlerisches Eros, den Menschen zum zwiespältigen Geschenk wurde. Vorgeführt wird dies am Schicksal des Künstlers Philander, der samt seiner Geliebten an seinen Leidenschaften zugrunde geht. Dem Zuschauer bleibt überlassen, Analogien zwischen dem Raub des Feuers — der ihm inmitten der Oper nochmals als Tanzpantomime vergegenwärtigt wird — und dem Raub des Weibes herauszufinden oder auch zwischen der schicksalhaften Bestrafung des Prometheus und des Philander (vom gleichen Sänger dargestellt), die beide göttliche Gebote gebrochen haben.

Diese recht vagen gedanklichen Phantasien werden nicht etwa durch musikalische Zusammenhänge verdeutlicht. So konservativ der Komponist We-

sterman sich gibt, er scheint doch eine Scheu vor dem Leitmotiv zu haben — wie er andererseits zwar mit neuen Kompositionsmethoden liebäugelt, aber ihre notwendigen Konsequenzen übersieht: eine Zwölftonreihe legitimiert noch nicht den gegenwärtigen Standort. Ebenso wirkt die lineare und dissonante Sprödigkeit der Eingangsszene, die den unerweckten Menschen zwar nicht gerade Hindemith-hörig, doch von daher stark beeinflusst schildert, mehr als Zugeständnis an den Stoff, während Westermans stille, vielleicht uneingestandene Liebe der ausgesprochenen Operntradition, speziell der veristischen Oper, gehören dürfte; mit ihren Mitteln komponiert er denn freundlich-wehmütig und lyrisch-tonal die wechselhaften Stimmungen einer Künstlerseele und der ihr Verfallenen aus bis hin zur jubilierenden Liedertafel-Polyphonie, mit der die Menschheit den gefesselten Prometheus trösten soll. Verfänglich werden dem Komponisten die gedehnten orchestralen Zwischenspiele, da seiner Musik die spezifisch symphonische Inspiration fehlt und die Dramaturgie des Stückes so nur belastet wird.

Die Anforderungen an die szenische Realisation — das Werk hat einen mittleren Schwierigkeitsgrad — schienen bis hart an die Grenze der Dortmunder Möglichkeiten zu gehen. Der Gastdirigent Ljubomir Romansky konnte im Ensemble, das bei aller qualitativen Unterschiedlichkeit in David Schmidt einen begabten Sänger und Darsteller für Prometheus-Philander aufwies, mehr Akkuratessen erreichen als bei dem nicht genügend disziplinierten Orchester. Die Inszenierung von Herbert Junkers neigte auch da, wo das Symbol zu fordern wäre, zu einem Realismus, der sich in der Gegenwartshandlung bisweilen bedenklich dem billigen Konversationsstück näherte. Die Ausstattung Alfred Sierckes wirkte demgegenüber als ein kurioser Versuch, die Farbe als Symbol einzusetzen; die ganze Oper war bunt aufgemöbelt, sogar im buchstäblichen Sinn, das „klassische“ Prometheus-Bild in Grau und Gold aber eine geschmackliche Entgleisung.

Ernst Thomas

Prokofieff »Die Liebe zu den drei Orangen«

Im Darmstädter Landestheater hat man Prokofieffs Märchenoper „Die Liebe zu den drei Orangen“ herausgebracht, ein Stück, das zu den gelungensten Opernschöpfungen unseres Jahrhunderts zählt und trotzdem in den Spielplänen nicht genug Beachtung findet. Bewundernswert ist der dramatische und musikalische Zugriff — auch das Libretto nach Gozzi stammt von Prokofieff —, die Modernität der Musik, die eine stabile Brücke zu dem Commedia-dell'arte-Märchen schlägt. Ein Pfeiler dieser Brücke freilich ist das parodistische Element der Commedia, das Prokofieff dazu nutzte, die romantizistische Opernkonvention seiner Zeit zu verspotten. Hier indessen hat sich einiges geändert, die gerügte Konvention ist, von einigen nur komisch zu empfindenden produktiven und reproduktiven Spätlingen abgesehen, erstorben; der parodistische Effekt wirkt sich heute eher so aus, daß er eine gewisse Distanz zur gesamten Operngattung ergibt. (Die naive Theatralik, aus der die mimisch so enorm begabten Belgrader diese Oper in Deutschland vorführten, ist uns nicht gegeben.)

Die Darmstädter Inszenierung von Harro Dicks ist darum interessant, weil sie sich in erster Linie an dem Märchenstoff entzündet, weil hier mit allen komödiantischen Mitteln, die Dicks virtuos beherrscht, das Märchen vom guten König, dem hypochondrischen Prinzen und dem bösen Minister, dem wohlwollenden Zauberer und der schlimmen Fee, den verwunschenen, in Orangen eingeschlossenen Prinzessinnen und der grimmigen Köchin gespielt wird und zugleich der Führung

jeder einzelnen Person an raffinierter Psychologie beigemischt ist, was wir heute im Märchenspiel nicht missen können. Manches dabei, wie die Einfügung ballettischer Symbolfiguren, mag an Feerien über Prokofieffs Vorstellungen hinausgehen; auch die Ausstattung (Bühnenbild: Hannes Meyer, Kostüme: Elli Büttner) war zwar nicht zu bunt, doch im Gegensatz zu Prokofieffs klar und hart konturierter Musik zu bizarr und arabesk. Aber letztlich ergab sich ein szenisches Resultat, das in seiner Mischung von realistischen und stilisierenden Rudimenten eine Position neuen musikalischen Theaters aufzeigt, und dies an einem Stück aus dem Jahre 1919. (Von dem Dirigenten Helmut Franz sehr gewissenhaft, doch etwas trocken interpretiert und dem Ensemble nach bestem Vermögen gesungen, gespielt und getanzt.)

Die Enge der Darmstädter Behelfsbühne, dessen einst förderlichen szenischen Puritanismus die stilistische Aufgabe längst entwachsen ist, zwang leider zu dem Verzicht auf Prokofieffs dramaturgisch geniale Idee, das Märchen durchgehend von einem Rahmenspiel personifizierter Theaterelemente begleiten zu lassen; hier mußte die Lösung unvollständig bleiben.

Darmstadt hat zwei große Sorgen: endlich ein neues Theater zu bauen und einen neuen Intendanten zu finden. Wie beide gemeistert werden, davon dürfte auch abhängen, ob die über Darmstadt hinauswirkende stilbildende Arbeit der Darmstädter Oper kontinuierlich weitergeführt werden kann.

Ernst Thomas

Darmstadt
„Die Liebe zu den
drei Orangen“



Was wird aus der Neuen Musik?

Eine doppelte Reihe von Konzerten mit neuer Musik findet jeden Winter in Paris statt. Die eine ist diejenige des „Domaine Musical“, die unter der Leitung von Pierre Boulez ausschließlich Werke der jungen und jüngsten Richtung der Reihenskomponisten bringt. Die andere steht unter der dreifachen Obhut des „Théâtre National Populaire“, Jean Vilars, des Rundfunks und der Schallplattenfirma „Vega“. Vilar gibt seinen Theatersaal her, der Rundfunk eines seiner Orchester, „Vega“ das Motto seiner Schallplattensammlung „Présence de la musique contemporaine“, zu deutsch etwa: „Dasein der zeitgenössischen Musik“. Zu jedem der sechs Konzerte in der Saison spricht Claude Rostand eine Einführung; gespielt werden hier nicht nur Werke der seriellen Richtung und nicht nur solche der ganz jungen Komponisten; die Grenze ist viel großzügiger und freimütiger gezogen.

Ende Januar folgten je ein Konzert des „Domaine“ und des „Théâtre National Populaire“ eng aufeinander. Boulez leitete das erste, wenn das Wort und der Begriff des Leitens bei seinem Programm überhaupt noch einen Sinn haben. Zur Aufführung kamen nämlich fast ausschließlich Werke der neuesten „aleatorischen“ Richtung, die letzten Sommer bereits in Darmstadt vorgeführt worden waren. Willkür ersetzt in diesen „Werken“ jeden Sinn einer musikalischen Konstruktion; es fragt sich, ob sich hier die „Komponisten“ über ihr Publikum nicht einfach lustig machen, wobei ihnen teilweise sehr virtuose „Interpreten“ als Komplizen dienen. So kann jedenfalls die Musik nicht weitergehen. Individuelle und kollektive Improvisation hat es in der Musik immer gegeben; jedoch beruhte sie bisher natürlicherweise auf der Identität von Komponist und Interpret, handelte es sich nun um mittelalterliche Minnesänger oder um Jazzspieler aus dem zwanzigsten Jahrhundert. Daß bei Eintagsfliegen wie zum Beispiel Stockhausens „Schlagzeugsolo“ dank eines außerordentlichen Spielers ab und zu nette Resultate herauskommen, will überhaupt nichts bedeuten. In solchen „Werken“ ist der Schaffungsprozeß als solcher aufgehoben; das hat übrigens Boulez selbst seit jeher eingesehen; die strengen Grenzen, die er in seinen „aleatorischen Werken“ wie seiner Dritten Klaviersonate zieht, legen dafür das beste Zeugnis ab. Die Frage bleibt dann nur offen,

warum eigentlich Boulez in seinen Konzerten, deren alleiniger Programmgestalter er ist, solche „Werke“ zur Aufführung bringt.

Bei Vilar sind, wie gesagt, die Grenzen viel weiter gezogen. Im letzten Konzert wurden unter anderem die „Fünf Neapolitanischen Lieder“ Hans Werner Henzes von Bernard Demigny unter der Leitung von Charles Bruck gesungen. Ein herrliches Werk! Wie engstirnig muß es doch manchmal bei den jüngsten seriellen Elektronikern vorgehen, daß sie dieser schöpferischen Kraft den Platz in der zeitgenössischen Musik verweigern! Nun, Henze kann es sich leisten, solcher Einlaßpässe ins Heiligtum zu entbehren. Mit souveräner schöpferischer Freiheit schafft er Musik, neue Musik. Alles bei ihm ist Aussage und gleichzeitig großartige musikalische Konstruktion; alles hängt aufs engste mit der großen Vergangenheit und der leuchtendsten Zukunft der Musik zusammen. Henze und Boulez sind wahrscheinlich die größten schöpferischen Potenzen der jungen zeitgenössischen Musik; die größten seit Berg und Bartók.

Im gleichen Konzert brachte Bruck das dreiteilige symphonische Gedicht „Orpheus“ von Jean-Louis Martinet zum perfekten, intensiven Erklingen. Das Werk ist 1945 uraufgeführt und seither viel zu selten gegeben worden; das Wiederhören wurde mit einiger Spannung erwartet: wie würde es sich heute geben? Musik, auch neue Musik, altert vielfach so rasch und so schlecht ... Nun, die Sorge war überflüssig. Das Werk ist lebendig geblieben, und wird sich wahrscheinlich als eines der lebendigsten Zeugnisse der Musik unserer Zeit erhalten. Als Martinet es komponierte, war er dreißig Jahre alt, und stand noch unter dem doppelten Einfluß Strawinskys und Messiaens; des letzteren Schüler war er zwei Jahre lang gewesen. Manche Stellen erinnern an „Sacre“ und „Petruschka“; andere an die künftige „Turangalila-Symphonie“. Vieles ist hier indessen Martinets eigenes Gut. Das Werk reiht sich eben ein; organisch gehört es zum Wachstum der heutigen Musik. Lyrisch intensiv, dramatisch gespannt, überraschend in der Tonmalerei, geschickt kontrastiert, zählt es zu den Werken, deren innerer Wert und äußeres Gebaren den kritischen Liebhabern den Weg zu ihnen, zur neuen Musik nicht willkürlich verschließen. Musik sollte immer für Kenner und Liebhaber geschrieben sein.

Antoine Goléa

Großes Operntheater zwischen Cimarosa und Pizzetti

Auch Renata Tebaldi, Mario Del Monaco und Nicola Rossi Lemeni, selbst der greise Komponist Ildebrando Pizzetti waren zu der großen Streikversammlung gekommen, die durch das Bühnen- und Verwaltungspersonal der Mailänder Scala mit Unterstützung der Gewerkschaften aller politischen Richtungen einberufen war. Bei dem dreitägigen Streik aller italienischen Opernhäuser ging es nicht um Lohnforderungen oder soziale Belange, sondern um die Verteidigung der künstlerischen Freiheit. Durch die neue Gesetzgebung für die Enti Lirici Autonomi soll deren bisherige Selbstverwaltung aufgehoben werden und eine zentrale Stelle in Rom die Intendanzgeschäfte für alle subventionierten Opernhäuser des Landes übernehmen. Außerdem sollen — angesichts der ungeheuren finanziellen Belastung des italienischen Staates durch die bevorstehende Olympiade in Rom — die Zuschüsse der öffentlichen Hand radikal gekürzt werden. Inzwischen ist der Staat von seinem eigenen Gesetzentwurf wieder abgerückt; die Subventionsfrage ist für die Theater positiv entschieden, und nur ein sogenanntes „koordinierendes Komitee“ wird eingerichtet, von dem man befürchtet, es werde die Belange eines Weltinstitutes wie der Scala über den gleichen Kamm scheren wie die einer Provinzbühne in Bari oder Catania.

Zwar hat die Scala einstweilen noch die Entscheidungen über den Spielplan und die Engagements in eigenen Händen, doch zeigt sich auch in Mailand — wie an allen anderen italienischen Opernhäusern — für die diesjährige Stagione ein betont vorsichtiges Handeln. Die Callas, absoluter Kassensmagnet des Hauses, wird für die nächste Spielzeit zurückerwartet; vom Pressebüro der Scala erhielt man die offizielle Auskunft, daß nur Signor Meneghini der „Bösewicht“ (il mascalzone) gewesen wäre. Einstweilen triumphiert, offiziell mit der Callas wieder versöhnt, Renata Tebaldi, die sich manche Sympathien im Publikum verschert, weil sie nur in den Vorstellungen für die Reichen singt und die preisverbilligten Volksaufführungen der zweiten Besetzung überläßt. In größerem Umfang hat man sich für die laufende Stagione auch Primadonnen aus dem Ausland geholt: Regina Crespin aus Frankreich, Leonie Rysanek und Christel Goltz aus dem deutschsprachigen Theaterbereich.

Die ersten drei Premieren wurden alle durch Margherita Wallman inszeniert und kamen binnen sieben Tagen heraus: „Othello“, „Tosca“ und „Hänsel und Gretel“, Aufführungen höchst konventionellen Charakters, die darum nur vom musikalischen her interessierten. Der „Otello“ war unter der Leitung von Antonino Votto mit Mario Del Monaco, Leonie Rysanek und Tito Gobbi besetzt, die „Tosca“ unter Gianandrea Gavazzeni mit Renata Tebaldi, Giuseppe Di Stefano (der stimmlich wieder ganz auf der Höhe ist) und Tito Gobbi. Anfang Januar gab es dann noch einen „Andrea Chenier“ mit Franco Corelli und Renata

Tebaldi, wiederum von Gianandrea Gavazzeni dirigiert und leider wiederum in einer altväterlichen Inszenierung, derer sich selbst ein Provinztheater schämen würde.

Den ersten Glanzpunkt der neuen Scala-Stagione bildete die Eröffnungsvorstellung der Piccola Scala mit „Le astuzie femminili“ von Domenico Cimarosa. Durch die Komponistin und Harmonielehrerin Barbara Giuranna, von der in dieser Spielzeit in Neapel noch eine Oper „Mayerling“ uraufgeführt werden soll, ist die Urfassung Cimarosas wiederhergestellt und vor allem das Libretto von allen nachträglichen Verschlimmerungen bereinigt. Während bei uns nur noch „Die heimliche Ehe“ von ihm bekannt ist, hat man kürzlich in Rom mit beträchtlichem Erfolg wieder „Le trame deluse“ ausgegraben, und in Kürze soll auch ein Versuch mit „Il mercato di Malmantile“ gewagt werden. Auch diese jetzige „Weiberlist“ (Le astuzie femminili) wäre es wert, von neuem über die Bühnen zu gehen, denn in ihrer schwebenden Anmut und grotesken Buffonerie, in den Duetten, Terzetten und Sextetten ebenso wie in den an Mozart gemahnenden konzertanten Zwischenspielen ist sie ein Meisterwerk der neapolitanischen Buffa des ausgehenden Rokokos. Die Handlung ist aus den Typen der Commedia dell'arte entwickelt und mit höchst seltsamen völkerrkundlichen Pointen garniert: das Mädchen Bellina soll einen tölpelhaften Neapolitaner heiraten, um in den Genuß der väterlichen Erbschaft zu kommen, liebt aber den jungen Kaufmann Filandro. Um den designierten Bräutigam und den gleichfalls heiratslustigen Vormund zu überlisten, verkleiden sich Filandro und Bellina als ungarische Husaren: als solche sprechen sie natürlich deutsch miteinander (was im Textbuch lautmalend dann als „Lanze manze frinze munze, linze sciunze scoffelfunze“ erklingt), und da sie als deutschsprechende ungarische Husaren auch entsprechend tanzen müssen, gibt es zum Happy-End ein russisches Ballett, das doch wieder wie eine neapolitanische Tarantella aussieht. Als Bellina, wahrhaft ihrem Namen Ehre machend, sah und hörte man Graziella Sciutti, die Primadonna Assoluta der Piccola Scala, die für ihre listige Arie „Sono allegra, son contenta“ einen kaum noch endenwollenden Szenenapplaus erhielt. Am Pult stand Nino Sanzogno, der die bisweilen schier ver-teufelten Raffinessen der Partitur mit Brillanz und Bravour zu meistern wußte, und Regie und Bühnenbild zugleich hatte, einfallsreich wie immer, Franco Zeffirelli besorgt.

Im Großen Haus der Scala hörte man schließlich noch die Veroperung „Fedra“ von Ildebrando Pizzetti nach d'Annunzio, von 1909 bis 1912 komponiert und 1915 uraufgeführt, trotz der Kürzung fast der Hälfte aller Verse aus d'Annunzios Tragödie noch immer schon in den äußeren Maßen ein ungewöhnliches Werk. Ging es bei Euripides um das geheimnisvolle Walten des Schicksals, das als Tat in der Erinnerung bleibt, so rückt d'Annunzio



Mailand
Pizzettis „Fedra“
Regina Crespin
(Titelpartie)

die Psychoanalyse jener Phädra in den Mittelpunkt, die durch ihre Tat unvergeßlich wurde. Und was für Greuelthaten hat diese Fedra auch zu begehen: im ersten Akt muß sie die bildschöne Sklavin aus Theben mit einer Haarnadel erstechen, im zweiten den schlafenden Hippolyt vergewaltigen und im dritten schließlich, von Leidenschaft und Haß gejagt wie von den Erynnyen, den Gifftod sterben. Einflüsse von Debussy und der „Elektra“ von Strauss klingen hinein, puccineske Melismen sind dazwischengemischt, und trotz aller Noblesse in der schwülen Pracht dieser Musik dehnen sich spätestens vom zweiten Akt die Längen doch allzu spannungslos dahin. Was den Abend trug, war die faszinierende Darstellungskunst der französischen Sopranistin Regina Crespin, einer Fedra in feuer-

roter Schönheit, vom Gebell der Hunde verfolgt, und es war die hinreißende Vertrautheit des Dirigenten Gianandrea Gavazzeni, selbst ein Pizzetti-Schüler, mit allen Raffinessen dieser maßlosen Partitur. In den archaisch-zyklopischen Bühnenbildern von Nicola Benois entfaltete Luigi Squarzina (auch als Dramatiker durch seine bei Stroux in Düsseldorf gespielte „Teilnahme“ bekannt) eine ganz aus der dramatischen Bewegung lebende Schauspieler-Regie, die das Pathos d'Annunzios und die schwülstige Operngestik zurückzudrängen suchte und mit ihrer aus dem Geist des Seelendramas geschöpften Wirklichkeit jene stilistische Erneuerung fortsetzte, wie man sie an der Scala bisher nur in den Gastinszenierungen von Günther Rennert kannte.

Ulrich Seelmann-Eggebert

Wien

Das Musikleben bildet sich neu

Vermassung auf der einen Seite, Exklusivität auf der anderen: das sind, nach einer Analyse H. H. Stuckenschmidts, die Charakteristika des modernen Musiklebens. Beide führen sie zu einer Einengung und Standardisierung des Musikkonsums. Angebot und Nachfrage sind heute, in der europäischen wie amerikanischen Musikausübung, auf starre Patterns eingerastet, die den Rückgriff auf vorklassische Musik und den Ausgriff auf Werke des 20.

Jahrhunderts zur Ausnahme verurteilen. Alte Musik ist geradezu ein Paradigma des Spezialistentums — mit seinen Vorzügen und Nachteilen — geworden. Genauso führt die Neue Musik eine vereinsamte Existenz, die es ablehnt, aus der traditionslosen Geborgenheit der Musikfeste und Rundfunkstudios in den Kontakt mit dem breiten Publikum zu kommen. Die technischen Errungenschaften, die auf eine Perfektionierung sowohl der

Wiedergabe wie des Höranspruchs hinzielen, haben ein übriges getan, um die Fronten zwischen der Phalanx klassisch-romantischer Musikübung und den Reservaten der Zeitgenossen zu verhärten.

Es ist nun überaus bemerkenswert, daß sich gerade in Wien eine Änderung dieses Zustandes anbahnt; die Stadt mit einer besonders starken musikalischen Konvention, welche sich in klassisch-aristokratischer Zeit und dann im Bürgertum formiert hat, streift die Hüllen des Überkommenen anscheinend leichter ab als jüngere, weniger traditionsfeste Musikstädte. Im großen gesehen, tendiert das Musikleben der österreichischen Bundeshauptstadt dazu, das Musikschaffen unseres Jahrhunderts aus der Absonderung des elfenbeinernen Turms in die Alltäglichkeit der Abonnementskonzerte herüberzuholen. Natürlich steht dabei das symphonische Vermächtnis Gustav Mahlers und die Werkeinheit der Wiener Schule im Mittelpunkt der Bemühungen der beiden großen Wiener Musikinstitute. Vor allem die Gesellschaft der Musikfreunde hat die Einbeziehung der klassischen Moderne auf breiter Front begonnen. So hat Herbert von Karajan in den Konzertzyklus, der seinen Namen trägt, Mahlers „Lied von der Erde“, Schostakowitschs Erste Symphonie und Igor Strawinskys „Canticum sacrum“ aufgenommen. Einen anderen, besonders nachahmenswerten Versuch hat Wolfgang Sawallisch unternommen, als er einen ganzen Konzertzyklus unter die Konjunktion Tschaikowsky/Strawinsky gestellt hat. Mit Hilfe der zugkräftigen großen Symphonien Tschaikowskys werden „Feuer-vogel“ und „Jeu de cartes“, aber auch das expressionistische Concerto für Klavier und Blasorchester (der phänomenale Pianist: Alfred Brendel) und die Cantata von 1952 an das große Publikum herangetragen. Im Hauptzyklus der „Musikfreunde“, in der „Großen Symphonie“, figurieren immerhin Werke wie Schönbergs Klavierkonzert, Hindemiths Requiem „Als Flieder jüngst mir im Garten blüht“ und Hans Erich Apostels „Rondo Ritmico“ neben den immer wieder verlangten Standardwerken der Literatur. Wie zum natürlichen Ausgleich legt die Wiener Konzerthausgesellschaft, die seit jeher dem zeitgenössischen Schaffen aufgeschlossen war, immer mehr Gewicht auf Einbeziehung der Barockmusik. Paul Angerer führt hier in Kürze mit seinem Kammerorchester das Oratorium „La fede sacrilega“ von Johann Joseph Fux auf.

Die intensive Pflege dieser Musikbereiche muß trotzdem anderen Institutionen überlassen bleiben. Für die Alte Musik ist vor allem der „Concentus Musicus“ tätig, der sich die Wiederbelebung von Renaissance und Gotik zum Ziel gesetzt hat. Die Benutzung historischer, also kleindimensionierter Räume (man spielt gern im Barocksaal des Palais Schwarzenberg) und die Verwendung originaler Instrumente sichern dem Unternehmen — zusammen mit dem stilsicheren Empfinden der Leiter Nikolaus und Alice Harnoncourt — echtes Gelingen und auch Publikumserfolg. Daneben ist die Arbeit der Bachgemeinde zu erwähnen, die die Erinnerung an das Kantatenwerk und manch unbekanntere Instrumentalmusik wachhält, ohne jedoch — mangels einer überragenden Persönlichkeit, wie sie etwa München in Karl Richter besitzt — wirklich in die Breite zu dringen.

Die Neue Musik steht im Titel und im Programm der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik

(IGNM), deren Wiener Ortsgruppe leider durch die Knappheit der finanziellen Mittel beeinträchtigt ist. Somit bleibt vor allem das Studio Wien des Österreichischen Rundfunks, das sich für das Nicht-Konventionelle und für das Neue einsetzt. Es war für das Wiener Musikleben ein harter Schlag, als am 21. Dezember 1959 Dr. Karl Halusa, der Leiter der Abteilung „Ernte Musik“ im Wiener Rundfunk, völlig unerwartet starb. Halusa war einer der Männer, die Wien nach dem Desaster des Zweiten Weltkriegs den Ruf einer Kulturstadt zurückgaben. Selten war ein Österreicher durch Kenntnisse und Fähigkeiten so legitimiert, durch Charakterstärke und Mut so geeicht und durch Verantwortungsbewußtsein und rastlosen Einsatz so berufen für die kulturelle Schlüsselposition, die er innehatte. Dank Dr. Halusas persönlicher Hingabe übernahm der Österreichische Rundfunk neben der Aufgabe, das Traditionsgut lebendig zu erhalten, auch die Mission, einen konstanten und allseitig orientierten Querschnitt durch die Neue Musik zu geben. Die von Dr. Halusa ins Leben gerufenen öffentlichen Konzertreihen hoben das Musikleben Wiens aus seinen ausgefahrenen Bahnen und bereicherten es um Raritäten und Novitäten, um Ausgrabungen und Ableger der Musikgeschichte. „Musik aus drei Jahrhunderten“ ist das Motto eines Zyklus, dessen Repertoire von Michael Haydn, Henry Purcell und Arcangelo Corelli bis Karl Rankl und Gottfried von Einem reicht und auch wenig Gespieltes von Berlioz und Brahms, Debussy und Massenet einbezieht. Eine andere Konzertreihe des Rundfunks, „Fast vergessen — zu wenig bekannt“ betitelt, erfüllt eine besonders wichtige Funktion selbst dann, wenn im Einzelfall das Urteil der Musikgeschichte auch durch die Wiederbelebung nicht korrigiert wird. Cimarosas Konzert für zwei Flöten und Orchester steht hier neben Dvořáks Erster Symphonie, Henk Badings' Konzert für zwei Violinen und Orchester neben Mahlers Frühwerk „Das klagende Lied“, Wagner-Régenys Ballettsuite „Der zerbrochene Krug“ neben Karl Schiskes Erster Symphonie, Berlioz' Oratorium „Des Heilands Kindheit“ neben dem „Pezzo sereno“ des profilierten Linzer Komponisten Helmut Eder.

Dem Schaffen der österreichischen Komponisten widmete Dr. Halusa stets besondere Aufmerksamkeit. Für Anton Heiller, Egon Wellesz, Paul Angerer, Franz Salmhofer standen die Rundfunkkonzerte immer offen, während das offizielle Wiener Musikleben von ihnen nur selten Notiz nahm.

Aber auch den heimischen Interpreten galt Halusas konsequente Förderung. Durch die Anforderungen seiner Programmgestaltung wurde das hauseigene Rundfunkorchester zu einem Qualitätsensemble, das sich hinter Wiener Philharmonikern und Wiener Symphonikern durchaus zu behaupten vermag. Der junge Miltiades Caridis, gebürtiger Grieche, aber längst zum Wahlösterreicher geworden, verdankt nicht zuletzt Halusas unbeeinträchtiger Förderung und den großen Aufgaben, die er ihm stellte, seinen Aufstieg in die Spitzenklasse der Nachwuchs=Maestros. Daneben beschäftigte Halusa auch immer wieder Wiener Dirigenten, wie Hans Swarowsky, Kurt Richter, Karl Etti und Karl Österreicher. Heimische Interpreten — Pianisten wie Hans Graf und Eduard Mrazek; Geiger, wie Viktor Redtenbacher und Eduard Melkus (der sich un-

längst an Alban Bergs Violinkonzert bewähren durfte); Sängerinnen, wie Laurence Dutoit, Christiane Sorell und Sonja Draksler — fanden bei Radio Wien den Startplatz für ihre Bewährung. Gottfried Preinfalk hat den Chor des Österreichischen Rundfunks zu einem hochwertigen Ensemble geformt, dem Ernst Kreneks „Lamentationes Jeremiae Prophetarum“ ebenso zugänglich sind wie Elgars „Traum des Gerontius“ oder Frank Martins „Gotha“=Oratorium.

Die Krönung von Halusas Lebenswerk aber waren die „Festlichen Tage Neuer Musik“, in denen seit drei Jahren die gleichfalls öffentlichen Musica-Nova-Konzerte kulminierten. Diese mit bescheidenen Mitteln und ohne Propaganda bestrittenen Musikfeste konnten sehr wohl neben jenen anderen bestehen, die von den ungleich reicheren westdeutschen Rundfunkanstalten finanziert werden. Auch hier war Halusas Programmplanung österreichisch und weltoffen, traditionsbewußt und der Zukunft zugewandt. Als Höhepunkte der drei Feste müssen die Aufführungen der Schönberg-Opern „Erwartung“, „Die glückliche Hand“ und „Von heute auf morgen“ angesehen werden, mit deren Exekution sich auch der Dirigent Michael Gielen ein bleibendes Verdienst erworben hat. Auch das in Kürze stattfindende vierte Musikfest von Radio Wien ist noch Dr. Halusas Planung zu verdanken. Es wird so wichtige Stücke wie Messiaens „Reveil des Oiseaux“, Luciano Berios „Hallelujah II“ und Wolfgang Fortners „Chant de Naisance“ enthalten. Aber was nachher sein wird, ist ungewiß. Die Frage, ob der Nachfolger Halusas (noch ist die öffentlich ausgeschriebene Stelle nicht neu besetzt) dem Neuen und dem Vergessenen, dem Unbekannten und dem Exzeptionellen dieselbe mutige Aufgeschlossenheit entgegenbringen wird, beschäftigt die wachen Geister im Wiener Musikleben sehr.

Nachgerade die bedeutsamste Institution im Wiener Musikleben ist die „Musikalische Jugend“ geworden. Die erzieherische Bedeutung dieser Einrichtung kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden. Denn hier ist eines der Phänomene unserer Zeit, die Massenbewegung, auf ein positives Ziel hin orientiert. Ganz allgemein dürfen die „Jeunes Musicales“ als internationale Organisation den Ruhm für sich beanspruchen, der heranwachsenden Jugend das Bedürfnis nach Musik systematisch eingepflanzt zu haben; die Wiener „Musikalische Jugend“ kann überdies das Verdienst buchen, das Konzertpublikum von morgen gleicherweise nach Breite und Tiefe der Musikkultur orientiert zu haben.

Im Umfang der Veranstaltungen und in der Breitenwirkung übertrifft die „Musikalische Jugend“ alle in Wien wirkenden Publikumsorganisationen. In der laufenden Saison veranstaltet sie 17 Konzertzyklen, für die insgesamt rund 23 000 Abonnements ausgegeben worden sind. Die Mitgliederzahl selbst — die Mitgliedschaft ist bis zum 25. Lebensjahr befristet — beträgt 17 000; 75 Prozent davon sind Hochschüler. Natürlich verschiebt sich das Interessengebiet mit zunehmendem Alter, zumeist vom Jazz zur klassisch-romantischen Musik. Diese steht denn auch im Mittelpunkt der Veranstaltungen. Praktisch jedes Symphoniekonzert der beiden

Wiener Musikzentren, Musikverein und Konzerthausgesellschaft, erklingt in einer Vor- oder Nachaufführung vor dem jugendlichen Publikum. Selbst die Wiener Philharmoniker haben eine Reihe ihrer Abonnementskonzerte der „Musikalischen Jugend“ zugänglich gemacht, indem sie die Hauptproben dazu öffentlich abhalten. Der klassisch-romantische Musikbestand wird aber nicht nur auf dem symphonischen, sondern auch auf dem Gebiet der Kammer- und Solomusik der Jugend erschlossen: sowohl das Musikvereinsquartett wie das Konzerthausquartett spielen ihre Abende für die Jeunes-Mitglieder noch ein zweites Mal; ein eigener Zyklus ist dem Auftreten bedeutender Pianisten eingeräumt.

Die Information über den guten Jazz, die Hinwendung zur vorklassischen und zur modernen Musik sind weitere Programmpunkte der Wiener „Musikalischen Jugend“. Die Konzerte des Ensembles „Die Reihe“, über die an dieser Stelle schon berichtet worden ist, sind von der „Musikalischen Jugend“ ins Leben gerufen worden, daneben setzt sie auch in ihren Eigenveranstaltungen immer wieder Hauptwerke des 20. Jahrhunderts aufs Programm. Der alten Musik widmen sich gleich drei Ensembles, die ihre Mitwirkenden zum Großteil aus den Reihen der „Jeunes“ selbst bezogen haben. Dem „Barockensemble der Musikalischen Jugend“ steht das „Convivium Musicum Vindobonense“ gegenüber, das sich der mittelalterlichen und Renaissancemusik verschrieben hat, aber auch die Brücke zu modernen Kammermusiken baut. Beide stehen unter der Leitung des ganz vorzüglichen Dr. Gerhard Kramer. Dazu ist in jüngster Zeit die Vereinigung der „Wiener Solisten“ gekommen, die sich das hohe Ziel gesteckt hat, ein Widerpart der Virtuosi di Roma zu werden. Sein Repertoire, das die reicher besetzte Kammermusik von der Vorklassik bis zur Gegenwart umfaßt und eine spezielle Spielart der Instrumente, vorab der Streichinstrumente, wird das Ensemble auch für das Ausland interessant machen (Leiter: Wilfried Böttcher). Handelt es sich hier um Meisterabsolventen der Wiener Musikakademie, denen die „Musikalische Jugend“ nur die Schirmherrschaft bieten kann, so ist der „Österreichische Kammerchor“ fast ganz aus Jeunes-Mitgliedern, also Laienmusikern, gebildet. Dennoch konnte es die Vereinigung, die von dem bewährten Chorleiter Günther Theuring geleitet wird, wagen, bereits im ersten Jahr ihres Bestehens mit einem Zyklus von Bach-Kantaten aufzutreten.

Die letzten Pläne der Wiener „Musikalischen Jugend“ gehen auf die Errichtung eines Opernstudios. Das Unternehmen könnte jungen, fertig ausgebildeten, aber noch nicht bühnenerprobten Sängern, Theaterwissenschaftlern und Dirigenten zu einer ersten Praxis verhelfen; es könnte anderseits Opernwerke vor dem Vergessen bewahren, die sich durch stilistische Außergewöhnlichkeit, durch szenische Anspruchslosigkeit oder durch zu geringe Besetzung nicht für die großen Bühnen eignen, und so für junge Sänger, für Intendanten und Manager, die Nachwuchs suchen, und nicht zuletzt für musikalische Feinschmecker eine wertvolle Einrichtung im Wiener Musikleben werden.

Franz Willnauer

Münchener Rundfunkwettbewerb

Erik Maschat schreibt:

Seit mehr als Jahresfrist sind in der Tages- und Fachpresse — zuletzt auch in der Dezembernummer der „Neuen Zeitschrift für Musik“ — aus der Feder des Herrn Dr. Helmut Schmidt-Garre Artikel erschienen, die in betont lobender Weise für den Bozener Busoni-Wettbewerb eintreten, eine gewiß hervorragende Veranstaltung dieser Art, der sich der Musikkritiker Schmidt-Garre noch dazu besonders verbunden fühlen mag, da er der Jury dieses Wettbewerbs schon wiederholt angehört hat.

Es ist an sich nur zu begrüßen, daß hierzulande über namhafte musikalische Veranstaltungen des Auslandes so eingehend und konsequent berichtet wird. Wenn es auf Kosten des einzigen innerdeutschen Wettbewerbs dieser Art geschieht, so wie das in den sich beinahe wörtlich und stereotyp wiederholenden Formulierungen des Herrn Schmidt-Garre geschieht, müßte man sich fragen, ob das in irgendeinem anderen Lande möglich wäre, doch wäre es weniger Sache der Veranstalter des heimischen Wettbewerbs (der ja ein rein künstlerisches Unternehmen mit betont internationaler Note ist), diese Frage aufzuwerfen.

Anders aber ist es wohl, wenn dieses wiederholte Ausspielen des Bozener Busoni-Wettbewerbs gegen den Internationalen Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik seitens des Rezensenten in irreführender Weise und auf Grund falscher Annahmen bzw. falscher Behauptungen erfolgt.

Diese dem Sinne nach genau und immer wiederkehrenden Behauptungen lauten wörtlich (zitiert nach dem Dezemberheft der „Neuen Zeitschrift für Musik“, S. 632): „Im Gegensatz etwa zum Münchner Musikwettbewerb, bei dem die Bewertung der Leistungen im wesentlichen nach einem genau festgelegten Punktsystem erfolgt, wählt man in Bozen die Form der Diskussion, die die Juroren nötigt, mit offenen Karten zu spielen: Jeder ist gezwungen, Stellung zu beziehen und seine Meinung vor den anderen zu begründen. Man will auf diese Weise verhindern, daß durch die Verlockung der Manipulation mit anonymen Ziffern eventuelle landsmannschaftliche oder sonstige Bevorzugungen ermöglicht werden.“

Demgegenüber muß festgestellt werden, daß das Münchner „Punktsystem“ jeden Juror zwingt, zunächst die allein aus eigener Beobachtung gewonnene Wertung der Leistungen eines Teilnehmers bekanntzugeben — also noch gänzlich unbeeinflusst von anderen Urteilen „Farbe zu bekennen“. — Ist dies geschehen, wird allgemein diskutiert — je größer die Unterschiede in den Bewertungen, desto lebhafter und ausgiebiger. Auf Grund der Diskussion hat ein Juror, der sich überzeugt fühlt, etwa einen Fehler begangen zu haben, die Möglichkeit, sein Punktergebnis zu korrigieren, was aber naturgemäß peinlicher ist, als im Zuge einer allgemeinen, unverbindlichen Diskus-

sion womöglich erst zu einem Urteil zu gelangen und sich irgendwo „anzupassen“, wo man sich am sichersten fühlt! — Man wird also den Verdacht vorsätzlicher „Manipulation“ wohl gar nicht erst riskieren.

Es kann zwar kein Zweifel bestehen, daß die Juroren in Bozen wie in München zumeist aus Kapazitäten bestehen, deren Beurteilungen in ihrer Gesamtheit weitgehend „richtig“ sein werden — ganz gleich, wie sie zustande gekommen. Wenn aber die beiderseitigen Systeme überhaupt gegeneinander abgewogen werden sollen, muß — bei objektiver Betrachtung — jedenfalls zugebilligt werden, daß das Münchner System sicherer geeignet ist, menschliche wie fachliche Unzulänglichkeiten — soweit solche vorhanden sein sollten — unwirksam zu machen.

Helmut Schmidt-Garre antwortet:

In den Prospekten zum Münchner Rundfunkwettbewerb steht: „Die Bewertung erfolgt durch ein Punktsystem.“ Die Beurteilung der Kandidaten beim Bozener Wettbewerb erfolgt auf Grund einer Diskussion der Juroren. Genau diesen Tatbestand habe ich in meinem Artikel festgehalten. Es ist unbegreiflich und durch nichts zu rechtfertigen, wenn Herr Maschat demgegenüber Ausdrücke wie „irreführend“ und „falsche Annahmen“ verwendet. Herr Maschat schreibt weiterhin, daß auch in der Münchner Jury nach der Festsetzung der Leistungen durch das Punktsystem diskutiert würde. Davon steht nichts in den Prospekten, aber ich habe es mir selbst schon gedacht und deshalb in meine Formulierung den Vorbehalt „im wesentlichen“ eingeschoben. Herr Maschat fragt ferner, ob es in irgendeinem anderen Lande möglich wäre, daß man ein ausländisches künstlerisches Unternehmen einem einheimischen gegenüber bevorzuge. Darauf kann ich nur antworten: in jedem Land und für jedermann ist dies möglich. Nur wer in chauvinistischen oder autarken Gedankengängen befangen ist, wird sich gegen eine solche Freiheit der Wertung stemmen (Herr Maschat verschweigt überdies, daß ich auch für den Münchner Rundfunkwettbewerb wie kein zweiter in ungezählten Artikeln eingetreten bin). Schließlich habe ich der Bozener Jury nicht „wiederholt“, wie Herr Maschat schreibt, sondern nur ein einziges Mal angehört und in den übrigen Jahren dem Bozener Wettbewerb genauso nur als kritischer Beobachter beigewohnt wie auch dem Münchner Wettbewerb. In Bozen wird nur sehr selten ein erster Preis verliehen, in den beiden letzten Jahren beispielsweise nicht. In München werden viel häufiger erste Preise vergeben, dabei verschiedentlich auch an Kandidaten, die in den öffentlichen Schlußkonzerten ihre Qualifikation nicht erweisen konnten, so daß mehrfach der Verdacht „landsmannschaftlicher Bevorzugung“ laut wurde.

Hermann Erpf: „Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde“ (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1960. 368 S. mit 300 Partiturbeispielen und einer Instrumentationstabelle, DM 40,—).

Seit langer Zeit hat kein musikalisches „Lehrbuch“ so gefesselt und bereichert, wie gerade dieses. Daß der Verfasser ein erfahrener Sachkenner ist, braucht nicht erst gesagt zu werden; über das „Was“ ist keine Diskussion möglich. Wesentlich ist das „Wie“. — Erpf geht (anders als das Werk Berlioz= Strauss) seinen eigenen, besonderen Weg. Nicht das einzelne Instrument ist jeweils der Ausgangspunkt, sondern die Orchesterbesetzung, der Orchestersatz. Der geschichtliche Fortgang von vor-klassischen Besetzungen zum klassischen, romantischen, zeitgenössischen Instrumentalkörper ergibt einen genauen Gang vom Einfachen zum Komplizierten. Die einzelnen Instrumente treten nach und nach ein; ihre besonderen Spielfähigkeiten werden im Zusammenhang mit der Erweiterung der Satztechnik entwickelt. Wie das nun in der Praxis des Lehr- und Darstellungsweges durchgeführt und gleichzeitig die Fülle der instrumentenkundlichen Angaben eingearbeitet wird, ist bewundernswert. Für das klassische Orchester werden die drei Chöre der Streicher, der Holzbläser, der Blechbläser als Grundlage gesondert behandelt, dann das Tutti (und das Schlagzeug). Wie diesem Klangkörper in der Romantik nun neue Farben abgewonnen, wie seine Ausdruckskraft durch neue Kombinationen bereichert und vertieft wird, welche Streichereffekte neu gewonnen werden und, wie der Bläasersatz (Wagner!) neu organisiert und erweitert wird, wie Schlagzeug und Harfe zu Sonderfarben werden, das ist in einem weiteren Kapitel dargestellt, das in eine kritische Erörterung des spätromantischen Sinfonieorchesters (nach Wagner) mündet. In den Partiturbeispielen sind wir bei Mahler, Strauss, Pfitzner, Reger angelangt. Das letzte Kapitel trägt die bezeichnende Überschrift „Instrumentalkörper in der Neuen Musik“. Es gelingt Erpf, an bedeutsamen Beispielen von Mahler, Debussy, Rudi Stephan die „Auflösung der Orchesterstruktur im Impressionismus“ klar und kurz aufzuzeigen. Die spätere „Wiederaufnahme des großen Orchesters“ erfolgt unter ganz anderen Gesichtspunkten. Dazwischen aber liegt die große Zeit des Kammerorchesters (Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Honegger) und die verblüffende, doch in sich gesetzmäßige und organische „punktuelle Instrumentation“ Anton Weberns. Für die „Gegenwartsmusik“ sind wir noch immer, so stellt Erpf fest, im Stadium der Versuche. Die Fülle der Möglichkeiten erläutert er an Bartók und Strawinsky, an Boulez und Nono, Malipiero und Messiaen. Dessen Turangalila-Symphonie (1948) erscheint als letztes Beispiel mit dem größten, aber sinnvollen Aufwand an Mitteln. Der Rückblick präzisiert nochmals den Zusammenhang zwischen Instrumentalkörper und Form, deren „stärkere gegenseitige Zuordnung“ als eine

Aufgabe der Zukunft erscheint. Ein Anhang behandelt noch einige „Sonderfragen der Instrumentation“ bis zu den elektronischen Instrumenten. Die beiden Verzeichnisse (der Partiturbeispiele und der Stichworte) sind zweckmäßig und äußerst erwünscht. Zusammenfassend darf gesagt werden, daß der Lernende einen wohlgegliederten Stufengang vorfindet, dem er willig folgt. Aber auch der Musikfreund findet in dem Werke Erpfs nicht nur eine Geschichte des Orchesters und seiner Erscheinungsformen, sondern auch die Anweisung, wie er Orchester und Orchestersatz zu hören und aufzufassen hat. Damit sind alle Forderungen, die unsere Zeit an ein solches Werk stellen kann, erfüllt.

Josef Müller-Blattau

*

Karl Amadeus Hartmann: „Concerto funebre für Solo=Violine und Streichorchester“. Studien=Partitur. (Edition Schott 5002.)

Der bekennnisshafte Ausdruck Hartmanns prägt die vier knapp geformten Sätze dieses sehr persönlichen Concerto funebre. Choralartig die Introduction mit drei expressiven Phrasen des Soloinstruments über verhaltenen Bässen; rezitativisch das Adagio mit erregten, dynamisch und intervallisch ausladenden Steigerungen, kontrastiert mit melodischer Schlichtheit, unter der die Unruhe der Streicher zu erstarren scheint. Leidenschaftlich aufbauend das Allegro di molto, aus hartem, machtvолlem Unisono sich immer wieder zu imitativen, klar gegliederten Gruppierungen verdichtend, aus der gegensätzlichen Dynamik stets neue Spannungen erwirkend, die sich in der Solokadenz lösen und zu breitem, ruhigem Ausklang führen. Die Empfindungen verhalten in einem feierlich ernsten Satz, dessen marschartige Zeilen die Sologeige mit ausdrucks-gesättigten Melismen verbindet. Das bereits 1939 entstandene, dann überarbeitete Werk berührt Hörer und Spieler in gleicher Weise stark und unmittelbar.

Kurt Hessenberg: „Zehn Lieder nach Worten von Theodor Storm“ für Mezzo=Sopran (auch Bariton), Klavier, Violine und Viola (in wechselnder Besetzung), op. 32 (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1959).

Die Storm=Lieder Kurt Hessenbergs sind offensichtlich für den Hausgebrauch geschrieben, beanspruchen aber schon ein gewisses Maß an Technik und Ausdruck. Besonders gut sind die bewußt volkstümlichen, ganz einfach gehaltenen Sätze gelungen, etwa die Vertonung des bekannten Gedichtes „Elisabeth“ (Nr. 7). Das Wort steht ganz im Vordergrund, was durch bewußte harmonische

und rhythmische Eintönigkeit wirksam unterstützt wird. Bei dem Lied „Im Volkston I“ (Nr. 8) „Als ich dich kaum gesehen“ hat die Singstimme eine leichte, schwingende Instrumentalbegleitung erhalten (Violine und Viola) und ist wirklich im „Volks-ton“ geführt.

Die Lieder sind homophon empfunden. Hessenberg arbeitet häufig mit synkopischen Wendungen, und es gibt viel Lautmalerei, etwa in „Mondlicht“ (Nr. 3), wo Terzengänge, vielfach chromatisch, das Fließen des Mondlichtes malen, die Singstimme dazu choralartig geführt wird, oder in „Ständchen“ (Nr. 2), wo Viola und Geige fast durchweg pizzicato spielen und das „Stimmen der Gitarre“ musikalisch angedeutet wird.

Das sechste Lied „Das Mädchen mit den hellen Augen“ sprengt den Rahmen der Liedform — es ist angelegt wie eine Arie und besitzt parodistische Züge, wie zum Beispiel die choralartigen Abschlüsse; das Finale gleicht einem großangelegten Rezitativ. Man könnte hier an Pfitzners „Sonst“ denken, das in ähnlicher Weise über die Liedform hinausgeht. Bei „Im Volkston II“ (Nr. 9) „Einen Brief soll ich schreiben“ drängt sich der Vergleich mit der Vertonung Regers in den „Schlichten Weisen“ auf. Die harmonisch so reiche Sprache Regers scheint zu schwer für ein Volkslied, die Vertonung Hessenbergs fast zu eingängig. Hessenbergs Werk stellt im ganzen den Musizierenden reizvolle Aufgaben.

n.

Noten- beilage

Die vier Orgelstücke der Notenbeilage sind dem „praktischen Orgelbuch“ entnommen. Die Stücke dieser Sammlung sind nach Tonarten geordnet und so ausgewählt, daß sie ohne Pedal gespielt werden können. Sie sind gleicherweise für den Vortrag auf dem Cembalo gedacht (notfalls auf dem Klavier). Joh. Jak. Froberger (1616–1667) ist mit einem Ricercar vertreten. An dieser kurzen Komposition wird die Funktion des Ricercar als Vorstufe zur Fuge deutlich. Wir finden eine normale Fugensexposition: das Thema besteht aus einer den Raum einer Sext umspannenden Tonleiter auf C in ganzen Noten. Mit der ersten Durchführung, die genau die gleiche Taktlänge aufweist wie die Exposition und als Höhepunkt eine vollständige G=Dur=Tonleiter im Baß bringt, schließt das Stück. Auch die Gegenstimmen sind aus dem Tonleitermotiv entwickelt und halten an gewissen Rhythmus-Modellen (z. B. synkopische Überbindungen) fest.

Das Postludium (Nachspiel) von Samuel Scheidt (1587–1654) trägt Fugato=Charakter. Der zweite Themen-Einsatz geschieht bereits in Engführung.

Scheidt arbeitet mit verschieden variierten Themenfragmenten, die meist aus dem Themenkopf entwickelt sind. Es ist eine in der thematischen Dichte und harmonischen Farbigkeit äußerst reizvolle Komposition.

Nach dem Choralvorspiel von Jan Pieters Sweelinck (1562–1621) — ein trotz polyphoner Anlage homophon empfundener Satz des berühmten „deutschen Organistenmachers“ zu Amsterdam — folgt eine Toccata von Johannes Speth († 1709). Speth gehört stilistisch in den weiteren Kreis von Muffat und Kerll; er war Organist im „Hohen Domstift zu Augsburg“. Sein Name ist durch ein einziges Werk bekannt geworden, die „Ars magna consoni et dissoni“, eine umfangreiche Sammlung von Orgel- und Klavierstücken, der auch die vorliegende Toccata in A=Dur entnommen ist. Das zweiteilige Stück besitzt eine einheitliche Figuration. Die polyphonen Elemente wirken ornamental und bezeugen den homophonen Charakter der Komposition. Übrigens setzte Speth eine Ergänzung der Ornamente durch den Spieler voraus.

I. S.

Schall- platten

Chopins Musik auf der Platte

Es gibt kein dankbareres Objekt für die Schallplatte als Frédéric Chopins Klaviermusik. Das hat vielerlei Gründe. Die kleinen Formen der Préludes, Etudes, Walzer, Mazurken und Polonaisen bieten sich der Aufnahmetechnik geradezu an. Sie erfordern wenig Aufwand, sind also verhältnismäßig schnell und billig einzuspielen und ermöglichen dank ihrer jeweils kurzen Spieldauer eine vielseitige Verwendung auf allen Plattenformaten. Schon die preiswerte 17-cm-LP vermag einen durchaus gerundeten Einblick in die Stileigenarten des Werkes und der Interpretation zu geben. Wenn zum Beispiel Philips sechs Etüden (Nr. 3, 5, 7, 8, 10, 12) aus op. 10 mit dem in den USA lebenden polni-

schen Pianisten Alexander Uninski auf einer 17-cm-Langspielplatte (400066 AE) unterbringt, so beweist diese stilistisch gute Werkauswahl die günstige Situation, mit der die Technik den Werken Chopins entgegenkommt.

Tatsächlich haben die Klavierwerke Chopins schon in der Frühzeit der mechanischen Musikaufnahme- und Wiedergabetechnik eine besondere Rolle gespielt. Zahlreiche Schallplatten der zwanziger Jahre mit mehr oder weniger bedeutenden Interpreten beweisen das. Alle diese Aufnahmen kranken aber an ihrer klanglichen Unzulänglichkeit. Es hat sehr lange gedauert, bis Mikrofon und Aufnahme-folien den diffizilen Klavierton klanglich einwand-

frei erfassen konnten. Wir haben deshalb nur sehr wenige Klavieraufnahmen mit Werken Chopins aus den ersten Jahren nach dem Weltkrieg, die uns einen einwandfreien Interpretationseindruck vermitteln. Desto häufiger begegnet man allerdings instrumentierten Polonaisen und Walzern, die den damaligen Gegebenheiten der Schallplatte besser entgegenkommen. Erst das elektrische Aufnahmeverfahren, das Ende der zwanziger Jahre das mechanische ablöste, ermöglichte die Erweiterung des Frequenzbandes und sicherte damit „klavierfeste“ Einspielungen. Nicht zuletzt wurde auch durch die elektrisch angetriebenen Abspielgeräte die absolute Zuverlässigkeit der erforderlichen Umlaufgeschwindigkeit garantiert. Das alte „Grammophon“ mit Uhrfederaufzug war damit erledigt. Die allgemeine Verbesserung der Lautsprecher und der Vorteil, die elektrischen Plattenspieler an die Rundfunkgeräte in Übertragungsfunktion anschließen zu können, gab der Schallplattenproduktion einen gewaltigen Auftrieb. In dem bewegten Jahrzehnt vor Ausbruch des letzten Krieges konnte somit ein künstlerisch und technisch einwandfreies Schallplattenprogramm verwirklicht werden.

Es versteht sich, daß die Musik Frédéric Chopins, nunmehr klanglich einwandfrei darstellbar, dabei eine große Rolle spielte, denn noch immer boten die kleinen Formen des Meisters den klavierspielenden Musikfreunden Anreiz zu eigenem Tun und den Laien angenehme Unterhaltung. Die Interpretation der großen Pianisten, auf der Schallplatte beliebig wiederholbar, waren somit unschätzbare indirekte Lehrmeister. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß vor allem die *Préludes*, *Etudes* und *Walzer* in dem neuen, klangverbesserten Aufnahmeverfahren größtes Interesse fanden. Diese Stücke kommen überdies den Umlaufzeiten der 78er Schellackplatte mit vier bzw. sechs Minuten je Seite am günstigsten entgegen. Anfang der 30er Jahre überraschte die Deutsche Grammophon Gesellschaft mit den Gesamtaufnahmen der *Etüden op. 10* und *op. 25*, die sie von dem international anerkannten polnischen Pianisten Raoul Koczalski einspielen ließ. Es ist bedauerlich, daß diese Stücke noch nicht in typischer Auswahl auf eine Langspielplatte überspielt wurden. Sie sind ein bedeutsames Zeugnis für die Chopin-Auffassung vergangener Jahrzehnte. Auffallend ist bei diesen nicht nachträglich korrigierten Aufnahmen Koczalskis Ungenauigkeit im Anschlag sowie seine Eigenwilligkeit im Dynamischen und Agogischen.

Geradezu imponierend ist die Wiedergabe der vierzehn Chopin-Walzer (1829–1847) durch Alfred Cortot. Der berühmte französische Pianist spielte sie im Juni 1934 auf Platten. Sie wurden 1957 auf eine Langspielplatte (*Les Gravures Illustres COLH 32; Electrola*) umgeschnitten. 1933 waren Aufnah-

men der 24 *Préludes op. 28*, der 4 *Impromptus* und des *Prélude op. 45* vorausgegangen, die ebenfalls in den *Gravures Illustres (COLH 38)* klanglich ausgezeichnet, rauscharm auf eine 30-cm-Langspielplatte überspielt wurden. Wichtig sind diese beiden Platten, weil sie aus Alfred Cortots bester Zeit stammen und in ihrer vorbildlichen Auffassung tiefgreifendes Beispiel einer intimen, persönlich gefestigten Interpretation sind. Daß die Schallplatte diese poetisch unwiederbringliche Kunst des lebendigen Nachschaffens festgehalten hat, ist nicht nur aus erzieherischen Gründen bedeutsam.

Die meisten auf 78er Platten eingespielten Werke Chopins sind zufällig. Der Versuch einer Gesamtdarstellung des Klavierschaffens oder eines wesentlichen Ausschnittes wird nur zögernd gewagt. Man begnügt sich mit Zusammenstellungen der melodisch bekanntesten Stücke, gibt aber den großen Pianisten die Möglichkeit, ihre Chopin-Auffassung klar zum Ausdruck zu bringen. Pianisten, wie Walter Gieseking, Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Alfred Höhn und viele andere haben bereits vor 1930 bei den verschiedenen Produktionsfirmen einzelne Werke Chopins auf Platten gespielt. Diese Aufnahmen sind heute stilkritisch wichtige Zeugnisse. Interessant sind dabei die Auffassungsunterschiede der einzelnen Pianisten am gleichen Werk. Oft ist es sogar möglich, die künstlerische Entwicklung eines Pianisten durch zeitlich weit auseinander liegende Aufnahmedaten zu beobachten. Es wäre überhaupt aufschlußreich, wenn zu kritischen Zwecken einmal eine Platte geprägt würde, die an markanten Beispielen die Entwicklung des Chopinspiels in den vergangenen fünfzig Jahren aufzeichnete. Hier müßten allerdings auch die nach dem Welte-Mignon-Verfahren bereits 1905 aufgenommenen Chopin-Interpretationen von d'Albert, Busoni, Lamond, Leschetizky, Sauer, Scharwenka, Saint-Saëns und Raoul Pugno berücksichtigt werden. Diese Aufnahmen haben, was das Klangliche betrifft, einen noch höheren Wert als die frühen Schallplatten. Telefunken überspielte 1957 die meisten Welte-Mignon-Folien auf Langspielplatten und machte sie damit weiten Kreisen als musikalische Dokumente der Jahrhundertwende zugänglich.

Die Problematik der Chopin-Schallplatten liegt zur Zeit in der Fülle des Vorhandenen. Nach den Verzeichnissen der deutschen Produktionsgesellschaften konzentriert sich das Angebot am stärksten auf folgende Werke:

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 1. Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll op. 11 | 9mal |
| 2. Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21 | 8mal |
| 3. 24 <i>Préludes op. 28</i> | 6mal |
| 4. Sonate Nr. 2 b-Moll op. 35 | 5mal |

Die *Etüden op. 10* und *op. 25* sind als Gesamtaufnahme nur dreimal verfügbar. In Auswahl auf 17-cm-Platten begegnet man ihnen außerdem noch

HEINZ SCHÜNGELER

Kompedium der Klaviertechnik

Studien zur Überwindung der technischen und rhythmischen Probleme des modernen Klavierspiels

Band I · Ed. Schott 3965 · DM 4,50
Band II · Ed. Schott 3966 · DM 4,-

Tonleitern und Akkorde

in ihren Grundformen und Ableitungen, Tabellen mit Fingersätzen (Anhang zum Kompedium)

Ed. Schott 3967 · DM 2,50

viermal. Die meisten anderen Werke sind zwei- bis viermal aufgenommen. Bevorzugt sind neben den Mazurken, Nocturnes und Polonaisen die Walzer, die als Gesamtaufnahme viermal, in Auswahl auf zwölf verschiedenen 17-cm-Langspielplatten angeboten werden.

Untersucht man alle diese Interpretationen auf ihren stilistischen Gehalt und die aufnahmetechnische Qualität, so schält sich ungefähr folgendes Bild heraus: die Klangqualität ist sehr unterschiedlich, je nach dem Stilgefühl des Tonmeisters und nach dem Datum der Einspielung. Sie befriedigt am meisten bei den Neuerscheinungen der vergangenen zwei Jahre, wenn das Frequenzband in voller Breite entfaltet wurde. Nur bei wenigen Platten, wie der Stereo-Aufnahme (Decca SXL 2024) „Wilhelm Kempff spielt Chopin“ stört der erhöhte Rauschpegel. Man muß sich überhaupt fragen, ob die neue stereophone Technik für Chopins Klaviermusik erforderlich ist. Gute monaurale Aufnahmen erreichen über Qualitätslautsprecher nahezu den gleichen Höreffekt.

Äußerst problematisch ist der Interpretationsstil. Chopin-Platten sind für stilkritische Untersuchungen eine wahre Fundgrube unterschiedlicher und gegensätzlicher Auffassungen. Sie betreffen nicht nur rhythmische und dynamische Belange, sondern greifen auch tief in rein musikalische Bezirke ein. Zwei Meinungen stehen sich gegenüber: die *technische Perfektion*, die ihre Vorzüge exakt feststellbar äußert und die *traditionsgebundene Empfind-*

samkeit, die sich im verfeinerten Anschlag und in agogischen Besonderheiten individuell vernehmen läßt. Es ist Geschmackssache, für welche Auffassung man sich entscheidet, nur sollte man beim Abhören von Chopin-Platten zur eigenen Meinungsbildung stets das Notenbild vor Augen nehmen, um feststellen zu können, wo die Grenzen der Freiheit liegen. Von Alfred Cortot (1877) zu dem jungen Polen Adam Harasiewicz (1932), dessen Interpretationen der beiden Klavierkonzerte auf Fontana (698021/22 CL) ein vorzügliches Beispiel für den Stil der jungen Pianistengeneration geben, spannt sich ein weites Band der Meinungen und Auffassungen. Aber auch Namen, wie Friedrich Gulda (Decca), Malcusynski, Arrau, Geza Anda (Columbia/Electrola), Alexander Uninsky (Philips), Julian v. Karolij, Stefan Ascanase (Deutsche Grammophon) und Arthur Rubinstein (RCA) haben das gegenwärtige Chopinbild der Schallplatte bestimmend mitgeprägt.

Trotz der vielen und stilistisch unterschiedlichen Plattenaufnahmen fehlen im Repertoire noch verschiedene wichtige Werke. Es sind die entwicklungsgeschichtlich aufschlußreichen Kompositionen der ersten Schaffensperiode. Man begegnet ihnen nie im Konzertsaal. Hier hat die Schallplatte für die Zukunft eine bedeutsame Aufgabe zu lösen, denn Werke, wie das Rondo op. 1, die Variationen op. 2 und das Klaviertrio op. 8 sind im Werden und Wachsen Frédéric Chopins bemerkenswerte Stationen, auch wenn sie stilistisch noch unklar bleiben.

Heinrich Sievers

Tonband

Ein solides Tonbandgerät

Wer sich ein Tonbandgerät kauft, läuft immer Gefahr, schon nach wenigen Wochen feststellen zu müssen, daß seine Anschaffung inzwischen durch neue Typen überholt ist. Verkaufspraktische Erwägungen veranlassen leider manche bedeutenden Firmen, ständig zumindest das äußere Gesicht ihrer Geräte zu verändern. Grundlegend mechanische oder elektrische Gründe sind es meist nicht, denn bei allen Qualitätsgeräten liegt heute der Frequenzgang über der normalen Hörgrenze. Zu den wenigen Tonbandgeräten, die seit ihrem ersten Erscheinen auf dem Markt unverändert im Äußeren, klar und eindeutig im Mechanischen und Elektrischen gebaut werden, gehört SABAFON TK 84 der Firma SABA (Villingen/Schwarzwald), ein Aufnahme- und Wiedergabegerät, das in seinem mechanischen Aufbau äußerst solide ist und in der Handhabung selbst ungeübten Benutzern keinerlei Schwierigkeiten bereitet. Das SABAFON TK 84 wird mit sieben großen übersichtlichen Drucktasten bedient, verfügt über schnellen Vor- und Rücklauf beim Bandtransport und besitzt ein auto-

matisches Bandzählwerk, das ein sicheres Wiederfinden bestimmter Stellen bei bespielten Bändern ermöglicht. Übrigens ist der Drucktastensatz so konstruiert, daß auch bei Fehlbedienung nichts beschädigt werden kann.

Sehr übersichtlich ist die Aussteuerung des Gerätes bei Mikrophonaufnahmen oder Rundfunk- und Schallplattenmitschnitten. Die Aufnahme wird mit einem „magischen Band“ beobachtet, dessen große Leuchtsektoren feinste dynamische Einstellmöglichkeiten zulassen. Eine „Tricktaste“, die ein späteres Aufsprechen auf bespielte Bänder gestattet, ergänzt die technischen Bequemlichkeiten des TK 84, das mit zwei mischbaren Eingängen (z. B. Mikrophon und Schallplatte) aufnahmetechnisch überaus beweglich ist. Das Gerät arbeitet mit drei Bandgeschwindigkeiten, die je nach dem Verwendungszweck der Aufnahme gewählt werden können. Der Frequenzumfang entspricht nach unseren Messungen praktisch den Angaben des Herstellerwerkes und liegt etwa bei 4,75 cm Umlaufgeschwindigkeit zwischen 40–8000 Hz, bei 9,5 cm zwischen

40–16000 Hz und bei 19 cm im Bereich von 40–20000 Hz \pm 3db. Der Gleichlauf der Maschine befriedigt, er beträgt \pm 0,15 %. Selbstverständlich ist das allgemein übliche Doppelspursystem nach internationaler Norm gefertigt; es ermöglicht die Aufnahme von zwei Spuren je Band. Ohne Frequenzschwankungen können Bandspulen mit den Durchmessern 8, 13 und 18 cm verwendet werden.

Der elektrische Aufbau des SABAFON TK 84 ist sorgfältig und übersichtlich. Die Netzspannung (Wechselstrom) ist auf 110, 127, 165, 220 und 240 Volt umschaltbar. Ein Lösche- und ein Kombinationskopf für Aufnahme und Wiedergabe genügen, um in jeder Beziehung gute Resultate zu erzielen. — Das Gerät wird in einem handlichen, bequem transportablen Metallkoffer geliefert; er ist stoßfest und auch schonungslosem Transport gewachsen. Der eingebaute permanent-dynamische Lautsprecher (170×110 mm) entspricht durchschnittlichen Erwartungen. Die Anschlußmöglichkeit an qualitativ hochwertige Außenlautsprecher oder an Rundfunkgeräte (auch an Verstärkeranlagen) erweitern die Vielseitigkeit des SABAFON

TK 84 in schätzenswerter Weise. Die Anschlüsse für Mikrofon, Radio, Phono und Verstärker liegen auf der Rückseite des Gerätes, sie werden an Minituchelbuchsen gelegt. Auf der Vorderseite befinden sich die Steckanschlüsse für Zusatzlautsprecher (Ausgangsleistung: 5 Watt) und Kopfhörer. Ein langes Kabel für die elektrische Stromzuleitung gestattet größere Bewegungsfreiheit. Das TK 84 ist „zukunftssicher“ konstruiert und kann mit verhältnismäßig geringen Mitteln auf Stereo-Aufnahme und -Wiedergabe sowie auf Vier-Spur-Ausführung erweitert werden. Auch Diktatbetrieb (Tempo 4,75!) ist möglich.

Die musikalische Verwendbarkeit des SABAFON TK 84 entspricht bei Mikrofon-Aufnahmen (es wurden bei den Testaufnahmen die Mikrophone Bayer M 100 und Sennheiser MD 21 benutzt) hohen Erwartungen. Die robuste Konstruktion und die mechanische Zuverlässigkeit, verbunden mit dem praktischen Aufbau, garantieren dem Käufer ein Gerät von hohem Wert. Es ist den Ansprüchen empfindlicher Ohren vollaufgewachsen. Preis 699,— DM.

Heinrich Sievers

Vorschau

internationale gesellschaft für neue musik



**34. weltmusikfest 10. bis 19. juni
köln 1960**

Die Jury für das 34. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), der Karl-Birger Blomdahl (Schweden), Elliot Carter (USA), Wolfgang Fortner (Bundesrepublik), Guillaume Landré (Holland), Marcel Mihalovici (Frankreich) angehören, tagte vom 5. bis 9. Januar 1960 in Köln.

Zur Aufführung beim diesjährigen Weltmusikfest, das vom 10. bis 19. Juni 1960 in Köln stattfindet, wurden folgende Werke ausgewählt:

Orchesterwerke

Niccolò Castiglioni: Aprèsludes
Marius Constant: Concerto No. 1 pour piano et orchestre
Karl Amadeus Hartmann: 7. Symphonie
Karel Husa: Poème für Viola und Orchester
Milko Kelemen: Skolion
Włodzimierz Kotonski: Musique en relief
Arghyris Kounadis: Chorikon
György Ligeti: Apparitions
Darius Milhaud: Achte Symphonie
Peter Schat: Mosaïques
Günther Schuller: Spectra
Roger Sessions: Vierte Symphonie
Matthijs Vermeulen: Sechste Symphonie
Bernd Alois Zimmermann: Konzert für Trompete und Orchester

Vokalwerke mit Instrumentalbegleitung

Leni Alexander: De la muerte a la mañana, Kantate
Xavier Benguerel: Cantata
Klaus Huber: Auf die ruhige Nachtzeit
Mauricio Kagel: Anagrama
Bernhard Lewkowitch: Cantata sacra
Luigi Nono: Cori di Didone

Kammermusik

Arthur Berger: Streichquartett 1958
Peter Maxwell Davies: Ricercar und Doubles
Herbert Eimert: Selection I (Elektronische Musik)
Bengt Hambraeus: Introduzione, Sequenze, Coda
Isang Yun: Drittes Streichquartett
Finn Mortensen: Fantasie und Fuge für Klavier
Oedoen Partos: Quintett für Flöte und Streichquartett
Henri Pousseur: Mobiles für zwei Klaviere
Karlheinz Stockhausen: Schwingungen für 4 Lautsprechergruppen und 4 Instrumentalisten
Ausführende Orchester: Südwestfunk-Orchester, das Sinfonie-Orchester des Norddeutschen Rundfunks, das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester

Jedes der drei Orchester wird außerdem ein Sonderkonzert geben:

Das Südwestfunk-Orchester mit Werken von Luciano Berio, Pierre Boulez, Ingvar Lidholm.

Das Sinfonie-Orchester des Norddeutschen Rundfunks mit Werken von Boris Blacher, Karl-Birger Blomdahl, Igor Strawinsky.

Das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester mit Werken von Alban Berg, Luigi Dallapiccola, Wolfgang Fortner, Giselher Klebe.

In Zusammenhang mit dem Musikfest veranstalten die Städtischen Bühnen Köln eine Woche des zeitgenössischen Musiktheaters. Auf dem Programm stehen:

Prokofieff: Der feurige Engel (Deutsche Erstaufführung)

Fortner: Bluthochzeit

Strawinsky: Nachtigall

Ravel: L'enfant et les sortilèges

Berg: Wozzeck

Nabokov: Der Tod des Grigori Rasputin
sowie zwei Ballettabende.

Festspiele, Tagungen, Wettbewerbe (Fortsetzung)

April: Stuttgart, Tage zeitgenössischer Musik
22.—24. 4. 1960

Mai: Düsseldorf, 9. Deutsches Mozartfest
14.—22. 5. 1960
Lübeck, Chormusiktag
26.—29. 5. 1960

Juni: Köln, Internationale Meisterkurse auf Schloß
Brühl
7.—25. 6. 1960
Köln, Weltmusikfest der Internationalen
Gesellschaft für Neue Musik
10.—19. 6. 1960
Graz, Grazer Sommerspiele
18. 6.—9. 7. 1960

Juli: Göttingen, Händel-Tage
1.—4. 7. 1960

August: Berlin, XV. Weltkongreß der Jeunesses musicales
16.—22. 8. 1960

Sept.: München, 9. Internationaler Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
6.—20. 9. 1960
Dortmund, Max-Reger-Fest

Oktober: Donaueschingen, Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst
15. u. 16. 10. 1960
Detmold, 5. Tonmeistertagung
18.—21. 10. 1960

Festspiele und Tagungen

Die Frankfurter Oper ist eingeladen worden, mit Alban Bergs „Lulu“ und Mozarts „Così fan tutte“ an den Pariser Festspielen „Théâtre des Nations“ teilzunehmen.

„Moses und Aron“ von Arnold Schönberg ist in der Berliner Sellner-Inszenierung bei den Wiener Festwochen 1960 geplant.

Die VIII. Richard-Wagner-Festwoche des Landestheaters Dessau wird vom 8.—17. April stattfinden.

Außer einer Neuinszenierung des „Tannhäuser“ stehen „Der fliegende Holländer“, „Der Ring des Nibelungen“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ auf dem Programm.

Der Weltkongreß der Musikalischen Jugend — Jeunesses Musicales — findet in diesem Jahre vom 16. bis 22. August in Berlin statt. Der Kongreß soll mit einem Jazzbandball eingeleitet werden. Anmeldungen müssen bis spätestens 15. April an das Generalsekretariat München, Neuhauser Straße 16, erfolgen.

Wettbewerbe

Der 16., auf die Zeit vom 17. September bis 1. Oktober 1960 angesetzte Internationale Musikwettbewerb in Genf für Künstler im Alter von 15 bis 30 Jahren ist für die Fächer Gesang, Klavier, Violine, Klarinette und Horn ausgeschrieben. Die Preise beziffern sich auf 19 600 Franken.

Das 1890/91 erbaute Zürcher Stadttheater entspricht den heutigen Anforderungen nicht mehr. Der Stadtrat von Zürich schreibt deshalb unter den Architekten schweizerischer Nationalität und den seit 1955 in der Schweiz niedergelassenen Architekten einen mit insgesamt 110 000 Franken dotierten Wettbewerb aus. In die Projekte ist nicht nur das für 1400 Zuschauer gedachte Theatergebäude einzubeziehen, sondern das gesamte, prächtig am See gelegene Gelände.

Die ostzonale Robert-Schumann-Gesellschaft hat aus Anlaß des 150. Geburtstages des Komponisten den 2. Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb ausgeschrieben, und zwar für Gesang und Streichquartett. Der Wettbewerb findet vom 17. bis 26. Juli in Berlin statt.

Der „8. Internationale Sängerwettstreit „Guido d'Arezzo““ findet vom 25. bis 28. August 1960 in Arezzo (Italien) statt. Es dürfen nur Chöre teilnehmen, die sich aus Amateursängern zusammensetzen. Letzter Einschreibetermin ist der 30. April 1960. Nähere Auskünfte erteilt die „Associazione Amici della Musica, VIII. Concorso Polifonico Internazionale „Guido d'Arezzo“, Via Albergotti, Arezzo.

Bühne

Die Opernkomödie „La Battaglia oder der rote Federbusch“ von Gerhard Wimberger (Libretto: Eric Spieß), eine Auftragsarbeit des Süddeutschen Rundfunks, wird im Rahmen der Schwetzingen Festspiele durch die Deutsche Oper am Rhein am 12. Mai zur Uraufführung kommen.

„Der Mann im Mond“ von Cesar Bresgen wird am 8. Mai an den Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth zur szenischen Uraufführung kommen, und zwar im Rahmen der „Internationalen Woche der Jugendtheater“, an der sich Antwerpen, Halle, München und Karlsruhe beteiligen.

Die Städtischen Bühnen Frankfurt bereiten für den 6. April die Deutsche Erstaufführung des Balletts mit Gesang „Die sieben Todsünden“ von Kurt Weill (Text von Bert Brecht) vor. Als Solistin wurde Lotte Lenya gewonnen. Außerdem stehen noch die beiden Einakter „Der Protagonist“ und „Der Zar läßt sich fotografieren“ von Weill auf dem Programm.

Dallapiccolas Oper „Nachtflug“ wird im April an der Opéra comique in Paris für Frankreich erstaufgeführt.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Kunst und Künstler

Am 21. März vollendet der polnische Dirigent und Komponist *Paul Klecki* (Kletzki) das 70. Lebensjahr. Er begann als Geiger im Philharmonischen Orchester von Lodz (1914–19) und studierte dann in Warschau und Berlin. Bis 1933 wirkte er als Dirigent (Wohnsitz Berlin), war von 1935–1938 als Kompositionslehrer in Mailand tätig und übersiedelte dann nach Paris. Seit 1954 leitet er das Liverpool Philharmonic Orchestra. Als Komponist ist er mit Orchesterwerken und Kammermusik hervorgetreten.

Am 23. März begeht der Schweizer Chorleiter *Hermann Dubs* seinen 65. Geburtstag. Er war Schüler von V. Andreae, S. Ochs, E. Isler und W. Fischer. Seit 1923 wirkt er als Lehrer für Solo- und Chorgesang am Konservatorium Zürich. Dubs hat sich vor allem als Leiter des Häusermannschen Privatchors in Zürich, den er von 1923 an leitete und mit dem er u. a. Motetten von Heinrich Kaminski zur Uraufführung brachte, einen Namen gemacht.

Kurt Masur, zur Zeit Generalmusikdirektor am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin, wurde als musikalischer Oberleiter der Ostberliner Komischen Oper verpflichtet. Der bisherige Chefdirigent, *Vaclav Neumann*, hat seinen Vertrag gelöst.

Aurel von Milloss ist von *Oscar Fritz Schuh* für zwei Spielzeiten als Ballettdirektor an die Bühnen der Stadt Köln verpflichtet worden.

Die amerikanische Sopranistin *Leontyne Price* ist für die Spielzeit 1960/61 von der Metropolitan Opera engagiert worden, wo sie mit der *Leonore* in *Verdis „Troubadour“* debütieren wird.

Eugen Jochum und der junge niederländische Dirigent *Bernard Haitink* sind mit Wirkung vom 1. September 1961 zu ständigen Dirigenten des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters ernannt worden.

Konzert

Günther Bialas (München) und *Erich Sehlbach* (Essen) haben je einen Kompositionsauftrag für das *Folkwang-Kammerorchester* ausgeführt. Bialas hat eine *Sinfonia*

piccola für Flöten, Oboen und Streicher, *Sehlbach* ein Kammerkonzert für Oboe, Harfe und Streicher geschrieben. Beide Werke sollen im Mai anlässlich der Eröffnung des neuerbauten Folkwangmuseums in Essen uraufgeführt werden.

Herbert von Karajan wird am 7. August im Rahmen der Salzburger Festspiele das neue Orchesterwerk von *Hans Werner Henze „Antifone“* zur Uraufführung bringen.

Das „Concerto für Streicher, Holzbläser und Pauken“ von *Jürg Baur* wird am 31. Oktober in Bonh unter GMD *Volker Wangerheim* zur Uraufführung kommen.

„Magische Quadrate“, ein neues Orchesterwerk von *Johann Nepomuk David*, wird am 18. und 19. Mai in Linz von dem Orchester des Linzer Landestheaters unter *Zubin Mehta* aufgeführt. Das Werk ist an den Magischen Quadraten des Goetheschen Hexeneinmaleins, der Dürerschen „Melancholie“ und dem Sternenzeichen Saturn inspiriert.

Musikerziehung

Kammersänger *Max Lorenz* hat einen Ruf an die *Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“* in Salzburg erhalten. Er wird mit Beginn des Sommersemesters die Leitung einer Gesangsklasse übernehmen.

Der Schweizer Komponist *Rudolf Kelterborn* ist als Dozent für Komposition und Theorie an die *Nordwestdeutsche Musikakademie* in Detmold berufen worden. Er wird am 1. Oktober seine neue Tätigkeit als Nachfolger von Professor *Günther Bialas* beginnen.

Verschiedenes

Die *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg* bereitet eine Ausgabe sämtlicher Briefe der Familie Mozart vor. Nochmals werden alle Bibliotheken und Privatsammler gebeten, in ihrem Besitz befindliche Originale oder Abschriften von Briefen der Familie Mozart in Photokopien oder Mikrofilmen gegen Erstattung der Kosten zur Verfügung zu stellen.

Rückschau

Festspiele und Preise

Die *Europäische Vereinigung der Musikfestspiele* mit Sitz in Genf hat den Genfer Musikkritiker und Lehrer am Konservatorium *Franz Walter* zum künstlerischen Berater ernannt.

Der *Musikpreis der Stadt Köln* in Höhe von DM 10 000,— ist dem Komponisten *Boris Blacher*, dem Direktor der Berliner Hochschule für Musik, zugesprochen worden.

Dem Bielefelder Generalmusikdirektor *Bernhard Conz* ist der *Kulturpreis der Stadt Bielefeld für 1959* verliehen worden.

Die Komponisten *Jürg Baur* (Düsseldorf), *Hans Engelmann* (Darmstadt), *Roland Kayn* (Hamburg) und *Alfred Koerppen* (Hamburg) sind für ein einjähriges Stipendium der deutschen Akademie *Villa Massimo* in Rom gewählt worden. Als Ehrengäste sollen Professor *Johann Nepomuk David* (Stuttgart) und Professor *Heinz Tiessen* (Berlin) geladen werden.

Der Komponist *Reinhold Finkbeiner*, Frankfurt, ist bei dem *Kompositionswettbewerb in Monte Carlo* für

sein „Trio für Streicher“ mit dem Preis für die beste Kammermusik ausgezeichnet worden. Der Preis ist mit 5000 Francs dotiert.

Der mit DM 5000,— dotierte *Wuppertaler Kunstpreis* für das Jahr 1959 wurde geteilt und an den Maler und Graphiker *Wolfgang von Schemm* und an den Komponisten *Ingo Schmitt* vergeben.

An Stelle des mit DM 5000,— dotierten *Bremer Musikpreises 1960* wurde dem in Allach bei München lebenden blinden Komponisten *Wolfgang Teuscher* ein Kompositionsauftrag für ein Kammermusikwerk erteilt. Mit diesem Beschluß hat sich der Vorstand der Philharmonischen Gesellschaft dem Vorschlag der Jury angeschlossen.

Bisherige Hefte der musikunterrichtlichen Schriftenreihe

DIE OPER

(Herausgeber: D. Stoverock und Th. Cornelissen)

● Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

● Th. Cornelissen: Weber „Freischütz“ DM 4,80

● D. Stoverock: Beethoven „Fidelio“ DM 5,20

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Bühne

Joseph Haydns Oper „La vera Costanza“ kam als Nachklang zum Haydn-Jahr unter dem Titel „List und Liebe“ am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin zur deutschen szenischen Erstaufführung.

Kunst und Künstler

Der in Zürich lebende Komponist Erhart Ermatinger feierte am 16. Februar seinen 60. Geburtstag. Er ist der Sohn eines bekannten Literaturhistorikers, hatte in Zürich bei Jarnach studiert, war später in Freiburg und in Holland tätig. Heute wirkt er als Pädagoge an der Züricher Musikhochschule. Er ist durch Kompositionen und durch seine Bücher „Bildhafte Musik“ (1928) und „Zerfall und Krise des nachklassischen Musiklebens“ (1939) bekannt geworden.

Professor Dr. Felix Oberborbeck vollendete am 1. März das 60. Lebensjahr. Nach dem Studium (Musik und Philologie) wurde er Städtischer Musikdirektor in Remscheid und gleichzeitig Dozent an der Musikhochschule in Köln und Lehrer an der Schulmusikabteilung. 1934 wurde er als Direktor an die Hochschule für Musik nach Weimar berufen und kam wenige Jahre später als Leiter der Hochschule für Musikerziehung und des Steierischen Schulmusikwerkes nach Graz. 1949 wurde er als Dozent für Musik an die Pädagogische Hochschule nach Vechta berufen. Oberborbeck hat sich vor allem als Chorleiter (er ist Vorsitzender des Musikbeirates des Deutschen Sängerbundes) einen Namen gemacht. Zusammen mit Egon Kraus hat er das siebenbändige Werk „Musik in der Schule“ herausgegeben.

Hermann Heiß schrieb im vergangenen Jahr folgende Werke: „Bewegungsspiele für Orchester“ in sechs Sätzen, „Bewegungsspiele“ für Flöte solo, „Polychromatica“, Klangfarbenmusik für großes Orchester, „Mondgedicht“ (Claus Bremer) für Chor, Trompeten und Schlagzeug, „Schatten vom Abend“ (indianische Dichtung für Sopran und Kammerorchester. Ferner produzierte Heiß in seinem dem Kranichsteiner Musikinstitut angegliederten Studio die elektronische Komposition Nr. 2 „Laut und Stille“.

Das neugegründete „Kasseler Klavierquartett“ (Kurt Herfurth — Werner Hauck — Albrecht Jacobs und Georg Wille) gab sein erstes Konzert in Kassel mit Werken von Beethoven, Brahms und Bloch.

Konzert

In einem Konzert der *Domaine Musicale Paris* dirigierte Pierre Boulez am 29. März die Komposition „Strophen“

von Krzysztof Penderecki für Sopran, Sprecher und neun Instrumente.

Die *Zürcher Tonhalle-Gesellschaft* hat mit einem sich bis zur Saison 1961/62 hinziehenden *Gustav-Mahler-Zyklus* begonnen, bei dem sämtliche zehn Sinfonien sowie „Das Lied von der Erde“ geboten werden.

Rundfunk

In einem öffentlichen Konzert des *Saarländischen Rundfunks* kam das 3. Klavierkonzert von Stanojlo Rajčić zur deutschen Erstaufführung. Die Leitung hatte Rudolf Michl. Solistin war Branka Musulin.

Verschiedenes

Die Königin von England zeichnete Professor Dr. Carl Ebert, den Intendanten der Städtischen Oper Berlin, für seine besonderen Verdienste um das Musikleben in Großbritannien mit dem Kreuz eines „Honorary Commander of the Most Excellent Order of the British Empire“ (CBE) aus.

Professor Egon Wellesz, der in Oxford lebende Musikwissenschaftler und Komponist, wurde mit dem Großen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich ausgezeichnet.

Dr. Carl Jung, Rüdesheim a. Rh., wurde in Anbetracht seiner Verdienste um Förderung des heimischen Musiklebens das Bundesverdienstkreuz am Bande verliehen.

Zum Gedächtnis

Der ungarische Komponist, Dirigent und Pianist Ernst von Dohnanyi ist am 9. Februar im Alter von 82 Jahren in New York gestorben. Nach Studien an der Musikakademie in Budapest und bei d'Albert begann er eine pianistische Laufbahn. Von 1905 bis 1915 wirkte er als Klavierlehrer an der Berliner Musikhochschule und später am Konservatorium Budapest. Von 1919 bis 1944 leitete er die Philharmonische Gesellschaft in Budapest. Nach längerem Aufenthalt in Amerika (1925 bis 1927) wurde er Kompositions- und Klavierlehrer der Musikakademie Budapest und 1934 Direktor des Instituts. 1948 ging er nach Argentinien. Von 1949 bis zu seinem Tode wirkte er an der Florida State University in Tallahassee (USA). Dohnanyi hat sich als Interpret vor allem für Bartók und Kodály eingesetzt. Als Komponist war er der Spätromantik verhaftet. Er ist durch die „Variationen über ein Kinderlied“ für Klavier und Orchester und durch Kammermusik bekannt geworden.

Diesem Heft ist die Notenbeilage „Stücke für Orgel aus dem 16. und 17. Jahrhundert“ beigelegt. Weiterhin liegt ein Prospekt des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, der „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“, Darmstadt, der „Tage zeitgenössischer Musik“, Stuttgart, und des „Musikalischen Frühlings“, Salzburg, bei.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann — Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — seit 1953 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 7.

FRÉDÉRIC CHOPIN

Ausgewählte Klavierwerke

in zwei Bänden

Die beliebtesten

WALZER

MAZURKAS

NOCTURNES

POLONAISEN

PRÄLUDIEN

BALLADEN

Herausgeb. von Emil Sauer

Ed. Schott 503/4 je DM 4,80

Prospekte durch jede Musikalienhandlg.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Neue Oratorien und Kantaten von Fritz Büchtger

DAS WEIHNACHTSORATORIUM für Singstimmen, Flöte, Oboe und Streicher

I. **DIE VERKÜNDIGUNG** für Sopran, Tenor, Baß, Frauenstimmen, Flöte und Streicher. Dauer 8 Minuten. BA 3992. Partitur DM 2,20, Chorpertitur DM —,50.

II. **MARIA UND ELISABETH** für Sopran, Alt, Baß, Flöte, Oboe und Streicher. Dauer 9 Minuten. BA 3993. Partitur DM 3,60.

III. **DIE GEBURT** für Sopran, Alt, Tenor, Baß, gemischten Chor, Flöte, Oboe und Streicher. Dauer 15 Minuten. BA 3994. Partitur DM 6,20, Chorpertitur DM 1,50.

IV. **DIE DREI KÜNIGE** für Sopran, Alt, Tenor, Baß, gemischten Chor, Flöte, Oboe und Streicher. Dauer 10 Minuten. BA 3995. Partitur DM 4,80, Chorpertitur DM 1,—.

V. **SIMEON** für Sopran, Alt, Tenor, Baß, gemischten Chor, Flöte, Oboe und Streicher. Dauer 9 Minuten. BA 3996. Partitur DM 4,80, Chorpertitur DM 1,—.

Die Teile III–V können auch mit 6 Soli (2 Soprane, 2 Alt, Tenor und Baß) oder mit sechsstimmigem gemischtem Chor ausgeführt werden. — Aufführungsmaterial leihweise.

Jeder Teil kann auch für sich allein aufgeführt werden.

„... wird bei ihm zu einer klanglichen Überhöhung und Vertiefung eigener Art. — ... das wohl Büchtgers stärksten Werken zuzurechnen ist und eine fast magische Faszination ausstrahlt.“ Südd. Zeitung

DIE AUFERSTEHUNG NACH MATTHÄUS (deutsch-englisch) für Chor (Soli), großes Orchester und Orgel (ad lib.). Dauer 9 Minuten. BA 2787. Chorpertitur DM 2,—, Klavierauszug DM 4,80. Aufführungsmaterial leihweise.

„Die Eindringlichkeit des Werkes beruht auf seiner Innerlichkeit, auf der schönen Übereinstimmung von Gehalt und Ausdruck; seine Musik will nicht konzertant übersteigern, und das gibt dem Werk fast einen streng liturgischen Charakter, vor allem auch in der knappen äußeren Gestalt.“ MUSICA

DIE HIMMELFAHRT CHRISTI für gemischten Chor und Orchester. Dauer 10 Minuten. BA 3699. Partitur DM 4,80, Chorpertitur DM 1,20. Aufführungsmaterial leihweise.

„Büchtger komponiert eigentlich nicht die Texte der Schrift, er verkündet sie gleichsam musikalisch. Die Unsinnlichkeit der durchaus nicht streng dogmatisch angewandten Zwölftontechnik wird bei ihm geradezu zum esoterischen Ausdruckselement, das beinahe eine liturgische Absicht erreicht.“ MUSICA

PFINGSTEN für Bariton, gemischten Chor und Orchester. Dauer 18 Minuten. BA 3650. Partitur DM 7,—, Chorpertitur DM 1,80. Aufführungsmaterial leihweise.

Mit diesem Werk hat Fritz Büchtger im besten Sinne liturgische Gebrauchsmusik geschaffen. Er erreicht eine Intensität des Ausdrucks, die wir schon bei der Verklärung und der Himmelfahrt Christi kennenlernten.

DIE VERKLÄRUNG für Bariton, Frauenstimme und Streicher. Dauer 6½ Minuten. BA 3647a. Partitur DM 2,20. Aufführungsmaterial leihweise.

„Es handelt sich um äußerst charaktervolle und musikalisch wertvolle Schöpfungen, die trotz ihrer bescheidenen Dimension von monumentaler Wirkung sind. Eine höchst persönliche Tonsprache.“ Nationalzeitung Basel

**BÄRENREITER-VERLAG KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK**

Edition Peters

ZUM 150. GEBURTSTAG
(1. März)

FREDERIC CHOPIN

DIE MUSTERGÜLTIGE NEUAUSGABE von BRONISLAV v. POZNIAK

Bronislaw v. Pozniak, dem geistig-künstlerischen Kreise Mikuli-Paderewski-Sliwinski-Michailowski entstammend, gilt als einer der bedeutendsten Chopin-Kenner. Anknüpfend an die Scholtz-Ausgabe schuf er im Auftrag der Edition Peters diese neue Revision der Klavierwerke Chopins und legte darin seine lebenslange Erfahrung als Pädagoge und seine subtile Kennerschaft des heutigen Klavierstils nieder.

EP 1901	Band I	WALZER	DM 4,80
		Aus op. 18 / op. 34 / op. 64 / op. posth. 69 und 70 / op. posth. e-moll	
EP 1902	Band II	MAZURKAS	DM 8,50
		Aus op. 6 / op. 7 / op. 17 / op. 24 / op. 30 / op. 33 / op. 41 / op. 50 / op. 56 / op. 59 / op. 63 / op. posth. 67 / 2 Mazurkas a-moll	
EP 1903	Band III	POLONAISEN	DM 6,50
		Aus op. 26 / op. 40 / op. 44 / op. 53 / op. 61 (Fantasie) / op. 71	
EP 1904	Band IV	NOCTURNES	DM 7,—
		Aus op. 9 / op. 15 / op. 27 / op. 32 / op. 37 / op. 48 / op. 55 / op. 62 / op. 72	
EP 1905	Band V	BALLADEN, IMPROMPTUS	DM 6,50
		op. 23 / op. 29 / op. 36 / op. 38 / op. 47 / op. 51 / op. 52 / op. 66	
EP 1905b		IMPROMPTUS, allein	DM 3,—
EP 1906	Band VI	SCHERZI, FANTASIE F-MOLL	DM 6,50
		op. 20 / op. 31 / op. 39 / op. 49 / op. 54	
EP 1907	Band VII	ETÜDEN	DM 7,50
		op. 10 / op. 25 / 3 Etüden ohne Opuszahl	
EP 1908	Band VIII	PRAELUDIEN UND RONDOS	DM 7,50
		op. 1 / op. 5 / op. 16 / op. 28 / op. 45	
EP 1909	Band IX	SONATEN	DM 7,50
		op. 4 (c-moll) / op. 35 (b-moll) / op. 58 (h-moll)	
EP 1910	Band X	KLAVIERSTÜCKE	DM 7,—
		Aus op. 37 (Berceuse) / op. 60 / op. 19 / op. 43 / op. 46 / op. 12 / op. 72 / op. posth. (Variations)	
EP 2895a	Band XI, 1	KLAVIER-KONZERT E-MOLL OP. 11	DM 7,—
		Ausgabe für 2 Klaviere zu 4 Händen (2 Exemplare erforderlich)	
EP 2895b	Band XI, 2	KLAVIERKONZERT F-MOLL OP. 21	DM 7,—
		Ausgabe für 2 Klaviere zu 4 Händen (2 Exemplare erforderlich)	

LONDON

FRANKFURT

NEW YORK



Deutsche Rundschau

Deutsche Geschichte — von draußen gesehen

Eine Artikelreihe u. a. mit Beiträgen von :

WALDEMAR BESSON

Gordon A. Craig
und jüngste deutsche Geschichte

OTTO R. GAIER

Edmund Vermeil —
politische Geistesgeschichte

WOLFGANG RIEGER

Über Koppel Pinson

HELLMUT KÄMPF

Oskar Halecki — europäischer Humanismus

F. A. KRUMMACHER

Geoffrey Barraclough
und das moderne Deutschland

ERHARD DORNBERG

A. J. P. Taylor, Oxford

MANFRED SCHLENKE

Altmeister Gooch

Ferner Aufsätze, Gedichte, Kritik, Glossen

Herausgeber Dr. Dr. h. c. Rudolf Pechel - Redaktion Dr. Harry Pross

Einzelpreis DM 2,10, jährlich DM 18,—

Deutschlands älteste politisch-literarische Monatsschrift ; in jeder guten Buchhandlung u. vom Verlag

Deutsche Rundschau Baden-Baden NZ, Schloßstraße 8

Paul Graener

11. I. 1872–13. XI. 1944

op. 43 a Palmström singt

Sieben Galgenlieder von Christian Morgenstern für mittlere Stimme (a–des'') u. Klavier
EB 5170 a DM 5,-

Igel und Agel — Das Knie — Gebet — Die
weggeworfene Flinte — Der Gingganz —
Himmel und Erde — Die zwei Wurzeln

op. 43 b Neue Galgenlieder

von Chr. Morgenstern für mittlere Stimme
(h–f'') und Klavier · EB 5170 b DM 5,-
Gespenst — Der Seufzer — Das Huhn — Der
Mond — Der Zwölf-Elf-Philantropisch —
Palmström

Paul Graener war der erste, der erkannte, daß die skurrilen Texte der Galgenlieder Christian Morgensterns erst mit einer kongenialen Vertonung zur rechten Wirkung kommen. Seitdem hat er viele Nachahmer gefunden, aber er bleibt der „Klassiker“ der musikalischen Galgen-Lyrik und hat als solcher treffsicher kleine Meisterwerke geschaffen.

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Karl Reinecke

23. IV. 1824–10. III. 1910

Kinderlieder

Gesamtausgabe

Bd. I Nr. 1–35 EB 1040 DM 3,-

Bd. II Nr. 36–73 EB 1092 DM 3,-

Zwanzig ausgewählte Kinderlieder

EB 4500 DM 3,50

„... zeigen diese Liedchen doch das erquickende, besinnlich stimmende Bild eines urgesunden, wirklich natürlichen, unauffektiert-schlichten Musizierens für Kindermund. Die überwiegend lustigen Verse stammen übrigens größtenteils von Reinecke selbst. Stückchen wie ‚Schnick, schnack, Dudelsack‘, ‚Schneewittchen‘, ‚Das Schifflein‘ und ‚Das Serenädchen‘ haben etwas zeitlos Anmutiges. Alles in allem — dieses Heft ist ein guter Wegbereiter zum Singen, zur Musik und — zu den Herzen unserer Jüngsten.“

Zeitschrift für Musik

„Pädagogen dürften mit diesen netten, kleinen Liedern beste Erfahrungen machen.“

Österreichische Musikzeitschrift

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Zum 75. Geburtstag von Alban Berg,
dessen Gesamtwerk in der Universal
Edition erschienen ist, erinnern wir
an die umfassende Biographie:

H. F. REDLICH

alban berg

Versuch einer Würdigung

Ausführliche analytische Besprechungen fixieren die Werke Bergs und beschwören zugleich die Persönlichkeit eines einzigartigen Künstlers. Neben Photographien und Faksimiles bereichern 350 Notenbeispiele den Text. In der historischen Untersuchung über die Anfänge der Zwölftonmusik werden Ansätze der Reihentechnik bei Beethoven entdeckt und die Revolution des Hörens über Mozart zu Wagner und Schönberg entwickelt. Werke, die bisher von den Musikwissenschaftlern vernachlässigt wurden, werden im Zusammenhang mit der Entwicklung der seriellen Komposition bei Berg gewürdigt. Das Kapitel über „Lulu“ enthält die erste detaillierte Analyse des dritten Aktes der unvollendet hinterlassenen Oper.

Im biographischen Teil findet sich eine Reihe von bisher unveröffentlichten Briefen. Der Anhang enthält die umfassende Analyse des „Wozzeck“ von Berg selbst, ein komplettes Werkverzeichnis, eine Bibliographie sowie ein Schallplatten-Verzeichnis.

404 Seiten

DM 45,-

UNIVERSAL EDITION

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Sascha Bergdolt , Wuppertal-Elberfeld, Eddastraße 1-3 parterre, Tel. 3 74 53 Konzerte - Unterricht
KLAVIER: Liesel Cruciger , Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40
KLAVIER UND CEMBALO: Prof. Franzpeter Goebels , Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88
KLAVIER: Anneliese Hasselmann , Dierdorf (Bez. Kobl.)
KLAVIER: Marianne Krasmann , Bremen, Klugkiststr. 2 F, Telefon 4 79 50
KLAVIER: Rolf Kuhnert , Berlin-Wilmersdorf, Mansfeld- felder Straße 32, Tel. 87 62 32. Schönberg, Berg, Webern, Strawinsky, Hindemith, Messiaen, Boulez (1. u. 2. Sonate), Fortner, Blacher
KLAVIER: G. Louegk , München, Möhlstraße 30
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney , Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27
KLAVIER: Eleonore Stix , Gauting vor München, Wald- promenade 40, Telefon München 8 85 60
KLAVIER: Edo Unkelbach-Eckhardt , Mülheim/Ruhr Klavierstudio - Konzerte. Kesselbruchweg 19, Ecke Fried- hof- und Saarner Straße, Ruf 49 04 89
VIOLIN-KLAVIER-DUO: Berger/Linder , Basel, Grellinger- straße 36, klassische und moderne Duolliteratur
KLAVIERTRIO: Eggers-Trio (Geschwister Eggers) Bremen-Lesum, Auf dem Pasch 29, Tel. 7 54 89
VIOLINE: Ernst Hoffmann , Konzert-Violinist, Violin- studio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
VIOLINE: Karlheinz Nürnberg , (13a) Amorbach (Ufr.), Johannesturmstraße 305 - Postfach 23
CELLO: Prof. Slavko Popoff , Wien 4/50, Theresianumg. 13 Solisten-Ausbildung für Orchester und Bühne
CELLO: Carith. Preußner , Marxgrün/Oberfr. (Franken- wald), Landhaus Preußner, Meisterkurse
VIOLONCELLO, VIOLA DA GAMBA und BARYTON: Prof. K. M. Schwamberger , Salzburg, Mozarteum
STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer- Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56
ORGEL, KLAVIER, Kath. Kirchenmusik, Alfred Berghorn , Probstei St. Urban, Gels.-Buer, Westerholter Str. 86, Tel. 3 33 37
ORGEL / Cembalo: Günther Bönick , Helmbrechts (Ofr.), Hindemith, Messiaen, Schönberg, Distler, Alain.
HARFE: Rose Stein , Bad Nauheim, Kurstr. 26, Tel. 26 12. Harfenkonzerte (Jolivet, Tailleferre, Zillig, Reinecke, Boieldieu, Krumpholtz), abendfüllende Solokonzerte originalier Harfenmusik, Kammermusik

SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel , Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3, Haus San Remo, empfiehlt sich für Liederabende und Chorkonzerte. Begleiter: General- musikdirektor Otto Volkmann
SOPRAN: Ruth Bönigk , Helmbrechts (Ofr.), Lied - Oratorium - geistl. Musik. Hindemith, Distler, Pepping, Schönberg, Webern.
SOPRAN: Anneliese Bunte , Remscheid-Lennep, Teich- straße 9, Oratorium, Kantate
SOPRAN: Elisabeth Lüpke-Hoffmann , Lied - Konzert, Oper, Oratorium. Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
SOPRAN: Ilse Mengis , Karlsruhe, Gabelsbergerstraße 6 Tel. 5 38 67, Konzert, Lied, Oratorium
SOPRAN: Margot Müller , Hagen (Westf.), Bahnhof- straße 41, Telefon 2 65 75
SOPRAN: Barbara Preisker , Oratorium und Liederabende (Begleiter Gerhard Dettmering), Frankfurt (Main), Dahl- mannstraße 19. Ruf: 4 89 14
SOPRAN: Ruth Siebenborn , Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
SOPRAN: Paula Schütz , Berlin-Schlachtensee, Matter- hornstraße 57, Ruf: 84 78 02. Alte und neue Musik - u. a. Schönberg, Krenek, Reutter, Fortner, Pepping
ALT: Friedel Becker-Brill , Wuppertal-Elberfeld, Schmach- tenbergweg 27, Telefon 3 50 39
ALT: Eleonore Braun , Konzert- und Oratoriensängerin, Düsseldorf, Oststraße 14
ALT: Carla Moritz (Müller-Coeln), Konzert u. Oratorium, früher Wiesbaden, jetzt Saarbrücken. Privat: Neun- kirchen/Saar, Bahnhofstraße 10. Tel. Neunkirchen 20 06
ALT: Lotte Wolf-Matthäus , Konzert- und Oratori- sängerin, Ilten-Hannover. Telefon Lehrte 28 57
KONTRA-ALT: Dore Blindow , Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
BASS-BARITON: Eugen Klein , Wanne-Eickel, Unser- Fritz-Straße 83, Tel. 7 32 24
BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer , Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
BASS-BARITON: Hermann Rieth , Konzert - Oratorium, Freiburg i. Br., Gaylingstr. 3, Tel. 3 06 65
BASS: Rainer Grönke , Seesen/Hannover, Ringstraße 1
GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann , Wies- baden, Uhländstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen- Lohmann, Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
GESANGSSTUDIO: Inge Wismer-Reuter , München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
BUHNENTANZ: Schule Frida Holst , Stadttheater Duis- burg (Privatwohnung: Platanenhof 2)



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Soeben erschienen:

Hans Ulrich Engelmann

KLAVIERSTÜCKE op. 5 (1950)

DM 7,—

BERLIN W 15
Meinekestraße 10

AHN & SIMROCK

WIESBADEN
Schützenhofstraße 4

Staatlich geprüfter Privatmusiklehrer

für Theorie (kompositorisch tätig), sucht Anstellung als
Lehrer für Theorie- u. Gehörbildung (absolutes Gehör).
Angebote unter M 827 an den Verlag erbeten.

Der Messias (Händel) Faksimile

des Autographs, London 1868, zu verkaufen. Höchstgebot.
Zuschriften unter M 809 an den Verlag.

Orchestermaterialien für Opern

zu kaufen gesucht.

Angeb. mit Preisangabe unter M 831 an den Verlag erb.

Wo fehlt eine?



Bei uns alle Schreibmaschinen.
Riesenauswahl an Retouren
im Preise stark herabgesetzt.
Kleinste Raten. Umtauschrecht.
Fordern Sie Katalog Nr. A 887

Deutschlands größtes Büromaschinenhaus

NÖTHEL GmbH + Co. Göttingen

Ein neues Werk von

WOLFGANG FORTNER

New-Delhi-Musik

Prélude, Variationen und Epilog
zu einem eigenen Thema

für Flöte, Violine, Violoncello und
Cembalo

Ed. Schott 5064 · Partitur DM 3,—

Mit diesem streng zwölftönigen, in der
Kürze der Formulierung meisterhaft ge-
arbeiteten Werk wird die im Barock
bevorzugte Triosonaten-Besetzung für die
Neue Musik völlig neu entdeckt. Durch
wechselnden Einsatz der Instrumente
werden neuartige Klangwirkungen von
besonderem farbllichem Reiz gewonnen,
und für alle vier Spieler finden sich dank-
bare solistische Aufgaben.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abteil. — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Heinz Dressel

Instrumentalklassen und Seminare

Klavier: Detlef Kraus, Stieglitz,
Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning ·
Violine: Werner Krotzinger, Prof.
Peter, G. Peter, R. Haass · Cello:
Klaus Stork · Cembalo: Helma Els-
ner · Komposition: Sehlbach, Reda,
Schubert · Dirigenten u. Chorleiter:
Prof. Dressel, Linke · Musikwissen-
schaft / Studio für Neue Musik
Dr. K. H. Wörner

Rhythmische Erziehung:

Erna Konrad

Katholische Kirchenmusik:

Prof. Kaller

Evangelische Kirchenmusik:

Kirchenmusikdirektor Reda

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch,
Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann,
Knut, Metag, Mechtenberg, Jansen,
Krischker, Kolf (siehe Instrumental-
klassen)

Abteilung Theater

Opern-Abteilung

Leitung: Prof. Heinz Dressel
Gesang: Hilde Wesselmann, Clemens
Kaiser-Breme · Musikalische Einstu-
dierung: H. J. Knauer · Szenischer
Unterricht: Günther Roth

Opernchorschule

Hans-Jürgen Knauer

Schauspiel-Abteilung

Leitung: Werner Kraut

Dozenten: Betz, Clausen, Forbach,
Gründahl, Krey, Leymann, Wallrath ·
Angeschlossen: Seminar für Sprecher /
Sprecherziehung und Sprechkunde

Abteilung Tanz

Leitung: Kurt Jooss

Dozenten: Jooss-Markard, Pohl,
Woolliams, Reber, Knust, Heubach
Bühnentanzklassen, Seminar für
Tanzpädagogik, theoretisch / prak-
tische Ausbildung in Tanzschrift
(Kinetographie Laban)

Durch das plötzliche Ableben von Musikdirektor Werner Saam ist die Stelle des

Städtischen Musikdirektors

in Solingen (170 000 Einwohner) neu zu besetzen. Das Kulturleben der Stadt ist sehr rege. Auf dem Gebiet des Theaters finden zur Zeit regelmäßig Gastspiele auswärtiger Bühnen mit insgesamt etwa 100 Vorstellungen im Jahre statt.

Neben vielen anderen kulturellen Einrichtungen (Stadt-bücherei mit mehreren Nebenstellen, Volkshochschule, Stadtarchiv, Deutsches Klingmuseum, Jugendmusikschule) herrscht vor allem ein sehr lebendiges musikalisches Leben. Das Städtische Orchester besteht aus 45 Musikern; es wird zu den Symphoniekonzerten verstärkt. Außer den städtischen Symphonie-, Chor-, Kammer- und Schulkonzerten ist ein sehr starkes privates Bemühen durch Gemischte, Kinder-, Frauen- und Männerchöre sowie mehrere hochwertige Liebhaberorchester zu verzeichnen.

Der bisherige Stelleninhaber, selbst Sohn der Stadt, hat in über 30jähriger künstlerischer und musikpädagogischer Tätigkeit das städtische Musikleben aus seinen Anfängen bis zum heutigen hohen Stand geformt. Neben der Leitung des Städtischen Orchesters und des Städtischen Chors hat er auch starken Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des privaten Chorlebens genommen. Die Veranstaltung von Chormusikwochen und die Ausschreibung eines Musikpreises der Stadt zur Förderung des zeitgenössischen Chormusikschaffens gingen auf seine Initiative zurück.

Die städtischen und privaten kulturellen Veranstaltungen leiden zur Zeit unter Raumnot. Der Bau eines neuen Kulturzentrums (Theater und Konzertsaal) wird im Frühjahr 1960 begonnen.

Hochqualifizierte Persönlichkeiten, die neben einem hohen fachlichen Können auch über ausgeprägte chor-erzieherische und musikpädagogische Fähigkeiten und Erfahrungen verfügen, wollen ihre Bewerbungen umgehend (spätestens bis 4 Wochen nach Erscheinen) unter Beifügung von Unterlagen über ihre Ausbildung und bisherige Tätigkeit, eines handgeschriebenen Lebenslaufes, eines Lichtbildes und unter Angabe von Referenzen an das Personalamt der Stadt Solingen richten.

Die Besoldung ist mit einer Pauschalvergütung unter Anlehnung an die Vergütungsgruppe TO. A I vorgesehen.

Zukunftsichere Elektronenorgeln

nur vom ersten europäischen Fachgeschäft für Haus, Schule und Orchester!

Verlangen Sie bitte Vorführung – Katalogel

FELIX KRIEN, Elektronenorgel-Haus

KREFELD-UERDINGEN

Am Rheintor 5 · Tel. 4 02 06



In jedes Heim die

ALDLER

junior

ohne Koffer

298,00 DM

mit Koffer

327,50 DM

Günstige Teilzahlungsbedingungen

auch Mietkauf

OTTO KOCH

Inhaber Fritz Baumgartner

Mainz/Rhein, Lotharstraße 17, Fernruf 278 30

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etus, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

MIKLOS ROZSA

EDITION EULENBURG K.G.

STUTTGART-S

Hohenstaufenstraße 19

Thema, Variationen und Finale, Op. 13 (18 Min.)

„Ein höchst empfindungsvolles Werk, dessen musikalische Ideen mit Geschmack und Individualität entwickelt sind.“ (Los Angeles Examiner)

„Ein stark rhythmisches, lebensfrohes, musikantisches Werk, welches sich besonders durch seine farbenreiche Instrumentierung auszeichnet.“ (Musical Courier)

Kleine Partitur Nr. 899 DM 7,50

Drei ungarische Skizzen, Op. 14 (19. Min.)

Dieses Werk, welches 1938 unter dem Titel „Capriccio, Pastorale e Danza“ in Baden-Baden uraufgeführt wurde, erschien soeben in der 1958 vom Komponisten revidierten Fassung.

Kleine Partitur Nr. 1309 DM 7,50

Konzertouverture, Op. 26 (10 Min.)

„Ein strahlendes Werk für großes Orchester.“ (Musical Opinion)
„Freude, überschäumende Musik von großer Farbenpracht und originellem Einfalt.“ (Fort Worth Texas Press)

Kleine Partitur Nr. 1123 DM 6,-

Dirigierpartituren und Orchestermaterial von allen drei Werken sind leihweise, die kleinen Partituren käuflich lieferbar.

DÜSSELDORF

ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Kath. Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27/1, Ruf 44 63 32

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Siching, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 30

DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM

Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht zum 1. September 1960

einen II. Posaunisten

Vergütung nach TO. KI, Ortsklasse 5.

Nur erstklassige, in Konzert und Oper erfahrene Musiker werden berücksichtigt.

Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, beglaubigten Zeugnisabschriften und einem Lichtbild sind umgehend einzureichen beim

Personalamt der Stadt Bochum

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. – Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer – Kirchenmusikabteilung – Schulmusikabteilung (Ausbildungszeile f. höhere u. Mittelschulen) – Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik – Opernabteilung – Schauspielabteilung – Tanzabteilung – Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim (staatl. anerkannt)

Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. – Seminar für Privatmusiklehrer. – Opernschule in Verbindung mit dem Mannheimer Nationaltheater. – Komposition und Tonsatz: Hans Vogt, Schatt. – Dirigieren: Prof. Laugs, Wilke. – Gesang: Neuenschwander, Laube, Müller, Seremi, Hölzlin, Ganjon. – Tasteninstrumente: Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Vogel, Schwarz, Landmann (Orgel). – Violine: Mendius, Ringelberg, Offner. – Viola: Kußmaul. – Violoncello: Adomeit, Gutbrod. – Alte Streichinstr. Dr. Behr. – Blasinstrumente u. Harfe: Mitglieder des Nationaltheaterorchesters. – Chor: Wilke. – Opernschule: Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt. – Korp.: Wagner, Meyer. – Musikgeschichte: Dr. Tröller. Auskunft durch die Verwaltung, R 5, 6.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare. Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38)



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSTAHLTALEN / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnberger Künstlersaiten‘ auch auf meinem Stradivariocello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten unerreich.“
Professor Ludwig Hoelscher

Soeben erscheint

MUSICA SACRA IN UNSERER ZEIT

88 Seiten. Mit 7 Notenbeispielen und
2 Abbildungen. 8,60 EM 1125

Die Vorträge des Ersten Deutschen
Kirchenmusikertages Berlin 1959.
Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Karl
Forster und Prof. Wolfgang Reimann.

Inhalt:

Prof. D. Dr. Oskar Söhngen, Berlin:

Die geistige und künstlerische Situation
des neuen Kirchenmusikerstandes

Prof. Friedrich Högner, München:

Das Amt des evangelischen Kirchen-
musiklers heute

Prof. Dr. Johannes Overath, Köln:

Der kirchenmusikalische Dienst. Ein wah-
res Apostolat

Prof. Dr. Fritz Winkel, Berlin:

Die neue Entwicklung der elektronischen
Musik

**Dozent Heinz Werner Zimmermann,
Heidelberg:**

Die Möglichkeiten und Grenzen des Jazz
innerhalb der Musiksprache der Gegen-
wart

Dr. Arno Forchert, Berlin:

Choralmotette und Chorkonzert. Zur
Bedeutung Italiens für die evangelische
Kirchenmusik

Pater Urbanus Bomm OSB, Maria Laach:

Gregorianischer Choral als Gegenwarts-
kunst

*Zu beziehen durch jede Buch- und
Musikalienhandlung*

**VERLAG MERSEBURGER
BERLIN-NIKOLASSEE**

AUFRUF ZUR SUBSKRIPTION

JOHANN SEBASTIAN BACH

Weihnachtsoratorium

BWV 248

Faksimile-Lichtdruck des Autographs der Partitur (West-
deutsche Bibliothek Marburg, ehemals Preussische
Staatsbibliothek), herausgegeben und mit einem Nach-
wort versehen von Alfred Dürr. — 148 autographe Seiten
im Originalformat 21,5 × 35 cm, gedruckt auf holz-
freiem Deutsch-Japan-Papier, gebunden in Ganz-Igraf
mit Goldprägung. — Bis 1. Juni 1960 zum wesentlich
ermäßigten Subskriptionspreis von DM 80,— späterer
endgültiger Ladenpreis ca. DM 100,— bis DM 120,—

Bachs Eigenschrift zu einem seiner populärsten Werke,
dem »Weihnachtsoratorium«, ist bisher noch niemals
im Zusammenhang veröffentlicht worden. Der Bären-
reiter-Verlag beabsichtigt deshalb, diese autographe
Partitur in einem würdig ausgestatteten Lichtdruck her-
auszugeben, und lädt hiermit zur Subskription ein.
Selbst unter den zahlreichen Autographen des Thomas-
kantors, die uns bis auf den heutigen Tag erhalten
geblieben sind, gibt es wenige Handschriften, die in
gleichem Maße ästhetisch zu erfreuen vermögen und
zugleich über den Kompositionsvorgang Aufschluß
geben können, wie die Partitur des »Weihnachts-
oratoriums«. Sie wird daher dem Bibliophilen und dem
Musikfreund ebenso willkommen sein wie dem Wissen-
schaftler, dem Dirigenten und Berufsmusiker, die aus
ihr studieren.

Fordern Sie bitte den ausführlichen Subskriptions-
prospekt an.

BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

Zum 100. Todestag

FRIEDRICH SILCHERS

erscheint in Nagels Verlag Kassel im Auftrage des
Schwäbischen Sängerbundes eine Ausgabe

Ausgewählter Werke

die von Hermann Josef Dahmen in kritisch korrekter
Form für die Praxis zusammengestellt wurde. Sie ent-
hält in erster Linie eine Auswahl der schönsten Volks-
lieder und Liedsätze aus Silchers gesamtem Schaffen,
die, von modischem Beiwerk alter, schlecht bearbei-
teter Ausgaben befreit, geeignet ist, Silchers reiches
künstlerisches Schaffen aus einer weitgehenden Ver-
gessenheit zu reißen. Die schlichte Klarheit der künst-
lerischen Aussage erfreut uns heute ebenso wie die
Menschen vor hundert Jahren. Silchers Melodien, die
zu Volksliedern wurden, machen aber nur einen Teil,
wenn auch den gewichtigeren, seines Schaffens aus.

Deshalb enthält die neue, 11 Hefte umfassende Aus-
gabe neben Volksliedsammlungen für Männerstimmen,
gemischte Stimmen, Frauenchöre und 1-2 Singstimmen
auch seine zu Unrecht vergessenen Chöre, Kinderlieder,
Kanons, Sologesänge mit Klavierbegleitung und In-
strumentalwerke; außerdem ein Lebensbild Silchers.

Vorbestellungen sind bis zum 1. August 1960 zu wesent-
lich ermäßigtem Preis möglich. Näheres siehe Prospekt.

NAGELS VERLAG KASSEL



Die reichsten Kaufleute

waren im Mittelalter die Fugger. Sie schufen sich ihre wirtschaftliche Weltmacht durch eigene Zeitungen und Berichte ihrer Korrespondenten von den internationalen Plätzen des Handels. Sie wußten, was Nachrichten wert waren. Wer in der Geschichte der Wirtschaft nachliest, weiß, daß für den erfolgreichen Austausch der Waren und damit für den Erfolg von Handelshäusern die schnelle und zuverlässige Unterrichtung über die Märkte maßgebend sind.

Diese ernsthaften Informationen bietet Ihnen heute
die Wirtschaftszeitung **Blick durch die Wirtschaft**

Bestellungen auf Abonnements und Probenummern
nimmt entgegen der „Blick durch die Wirtschaft“,
Vertriebsabteilung, Frankfurt am Main, Börsenstraße 2-4

Der „Blick durch die Wirtschaft“
wird herausgegeben von der Wirtschaftsredaktion
der Frankfurter Allgemeinen Zeitung

VIOLIN-SONATEN

des 17. und 18. Jahrhunderts

Neuausgaben nach dem Urtext

dall' ABACO Evaristo Felice

Sechs Sonaten op. 1

(W. Kolneder)

Violine und Klavier · Ed. Nr. 4618 DM 4,50

Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib.

Ed. Nr. 4618 a DM 3,—

CORELLI Arcangelo

Zwölf Sonaten op. 5

(B. Paumgartner, Violinstimme einger. von G. Kehr)

Violine und Klavier:

Band I Ed. Nr. 4380 DM 6,—

Band II Ed. Nr. 4381 DM 5,—

Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib.

Ed. Nr. 4380 a / 81 a je DM 2,50

Zwölf Kammersonaten op. 4

(W. Kolneder)

2 Violinen und Klavier

2 Bände Ed. Nr. 4601 / 02 je DM 5,—

Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib.

Ed. Nr. 4601 a / 02 a je DM 3,—

HÄNDEL Georg Friedrich

Sechs Sonaten

Mit einem ausführlichen Vorwort und Hinweisen zur Ausführung der Violinstimme (E. und E. Doflein)

Violine und Klavier

2 Bände Ed. Nr. 4326 / 27 je DM 3,50

Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib.

Ed. Nr. 4326 a / 27 a je DM 2,20

Neun Trio-Sonaten op. 2

(W. Kolneder)

2 Violinen und Cembalo (Klavier), Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib.

I c-Moll · V F-Dur · Ed. Nr. 4393 / 94

II g-Moll · III F-Dur · IV B-Dur

Ed. Nr. 4181 / 83

VI/VII/VIII g-Moll Ed. Nr. 4184 / 86

IX E-Dur · Ed. Nr. 4187 je DM 4,—

PEPUSCH Johann Christoph

Sechs Sonaten

Herausgegeben von Dietz Degen · Ausstattung des Generalbasses und Bezeichnung der Violinstimme von Gustav Lenzewski.

Violine und Klavier, Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib. Ed. Nr. 3631 DM 4,50

PURCELL Henry

Die goldene Sonate

(M. Tippett — W. Bergmann)

2 Violinen und Klavier, Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib. Ed. Nr. 4165 DM 3,—

TELEMANN Georg Friedrich

Sechs Sonaten

(W. Kolneder)

2 Violinen und Klavier

2 Bände Ed. Nr. 4690 / 91 je DM 5,—

Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib.

Ed. Nr. 4690 a / 91 a je DM 2,—

Sechs Sonaten

(W. Friedrich)

Violine und Klavier

Ed. Nr. 4221 DM 4,—

Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib.

Ed. Nr. 4221 a DM 2,50

VIVALDI Antonio

Zwölf Sonaten op. 2

(W. Hillemann)

Violine und Klavier

2 Bände Ed. Nr. 4212 / 13 je DM 4,—

Generalbaß (Cello, Gambe) ad lib.

Ed. Nr. 4212 a / 13 a je DM 2,—

Eine große Anzahl weiterer Werke siehe Schott-Katalog »Werke für Violine und für Viola«

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ